

【编者的话】

你有多久没去过美术馆了？

在上世纪八九十年代年代的兴建美术馆热潮之后，消费和商业占据了城市里的大部分公共空间，美术馆的位置却越发尴尬——动辄占地上万平方米，承载着艺术理想和壮志，却不常被光顾。

根据国际惯例，美术馆属非营利机构，拥有独立的行政体系，通常，基金会资金是它重要的运作动力，有专业的董事会负责收藏品的选择。美术馆应该是一个承载着教育、收藏、研

究、展览功能的精神家园，人们光顾并参与其中，发挥想象和思考的自由，拥有各自的感性经验。一言以蔽之：美术馆既提供审美的经验，也扮演重要的公共角色。

既然美术馆这么重要，你为什么不去美术馆？本期周刊与你一起思考这个问题的答案。

周刊第一部分“揭”，呈现了美术馆仍在人们日常生活之外的事实。上海美术馆教育部 2008 年历时五个月的调查结果显示，76%的中小学生从来没有去过美术馆。周凯告诉我们，学生们习惯了“高一之后就没有美术课”的成规，紧张的学生生活加之缺乏新意的美术教育，让美术馆本应惠及的学生对之陌生。曾榛的《看不懂毕加索是不是灾难》一文，揭示了另一妨碍人们光顾美术馆的原因：觉得艺术作品难懂且其有唯一正确的理解方式，从而将去美术馆简化为对艺术史料和美术常识的学习和印证，忽略了最重要的对艺术作品的静观和感受。

种种原因导致人们未能重视美术馆的存在，在第二部分“梳”中，周刊为您分类呈现美术馆是什么。周刊截取今日美术馆馆长张子康先生和今日设计博物馆执行馆长罗怡女士合著《美术馆》一书的两个章节，分别介绍现代社会里的美术馆的历史及中国美术馆现状，根据美术馆资金来源将其分类，并点明在中国美术馆行政体制，资金来源，注册名称等方面的问题。另取彭德教授《劝君少骂美术馆》及其附文《质问国家美术馆》，和延伸阅读中的《是美术馆的春天，还是大跃进？》一文，分别具体介绍了国营和民营美术馆两大类型的现状。与房地产新兴的时代背景相融，加之国内美术馆对非营利性质的非严格把关，不少民营美术馆深受“用地性价比”之伤以及“企业美术馆”之扰。而国营美术馆，则如镶在复杂行政机构中的一环，行动不自如。

周刊最后一部分“议”联系美术馆的审美经历和公共意义。杜卫教授《中国现代美育理论的本土意义和历史局限》点出中国美育的局限，感性，个性的缺席，从他的角度上解释了为何会有看不懂毕加索是灾难的担忧。李公明教授《当代艺术的公共政治视界：艺术机构，艺术家及公众》从历史和社会性的角度呈现了美术馆的存在对于公民社会和公民权利的意义，以及艺术机构和艺术家参与政治的主题，给了我们对美术馆审美意义以外的，对其社会性的解读。

一个“你为什么不去图书馆”的问题牵出本期周刊，借众家文章试图描绘一个现实的迷面，对于解谜，还待您亲自走进美术馆才行。

1510 周刊由「我在中国」（Co-China）论坛志愿者团队制作，每周出版一期，通过网络发布，所有非一五一十部落的文章均经过作者或首发媒体的授权，期待大家的关注和建议。

目录



在 Facebook 分享本期周刊

在腾讯微博分享本期周刊

在 Twitter 分享本期周刊

在搜狐微博分享本期周刊

在饭否分享本期周刊

在人人网分享本期周刊

在新浪微博分享本期周刊

在豆瓣分享本期周刊

在网易微博分享本期周刊



【揭】

7-1 周凯、张琦：美术馆离孩子有多远

“上海 19 所小学、15 所中学、3 所幼儿园、4 个少年宫的业余美术学校、1 所职业技术学校和 1 所特殊教育学校的 12735 名学生参与了调查。在有效的 11785 份问卷中，参观美术馆 1 次以上 5 次以下的有 2632 人，占 22%；参观 5 次以上的仅有 271 人,占 2%；从未去过美术馆的有 8882 人，占总人数的 76%。”



“美术馆是不是展画的地方？我没听说过。”电话一头，上海市金山区金盟小学五年级的马宇雯（化名）这样问记者。

小雯说，美术课对他们班来说已经是历史了。这学期他们总共就上过两节美术课，更不要说去美术馆看展览了。

日前，上海美术馆教育部公布的一项历时 5 个月的调查显示：76%的上海中小学生从来没有进过美术馆。上海 19 所小学、15 所中学、3 所幼儿园、4 个少年宫的业余美术学校、1 所职业技术学校和 1 所特殊教育学校的 12735 名学生参与了调查。在有效的 11785 份问卷中，参观美术馆 1 次以上 5 次以下的有 2632 人，占 22%；参观 5 次以上的仅有 271 人，占 2%；从未去过美术馆的有 8882 人，占总人数的 76%。

上海美术馆副馆长张晴表示，76%的中小学生没进过美术馆，这个数字触目惊心。但它总算还是把问题暴露出来了，让美术馆有了补救的机会。他认为，“美术对一个人的成长是绝对不可缺少的”，一定要“让美术馆变为中小学生真正的课堂”。



去了美术馆没人教他怎么鉴赏

那是在浪费孩子的学习时间

如果不是去年暑假在校外参加英语补习班，上海市教科院实验中学初三的吴洋（化名）到现在也不会去上海美术馆看展览。

不过，说起 16 年难得一遇的美术馆之旅，小吴的表情却显得很茫然。他说，那次的参观，只不过是任课老师对美术感兴趣，就兴致盎然地组织全班同学去参观了。“当时我糊里糊涂地跟着二十几个同学一同上了车。”到了目的地，小吴发现，展出的各色各样的绘画、雕塑作品眼花缭乱又陌生。“在我看来，也就是知道了，哦，这个是名画，那个也是名画。其实我觉得，看什么都差不多。”

和其他同学一聊，小吴才知道，同行的大部分同学都是第一次来美术馆，很多人之前也还不知道有美术馆。在傻傻地对着一幅抽象画看了半分钟之后，小吴开始跟着老师在各个画廊转悠，“老师走到哪儿，我就跟到哪儿了。可以用一个词——走马观花来形容。”

“我完全想不起来当时看了些什么，只记得我们一切行动都听指挥。”小吴说。

小吴的母亲在一旁补充道，她和孩子爸爸一次都没有去过美术馆。在她看来，美术馆的展览都不错，但如果孩子没有兴趣去看，也没人教他该怎么看，去了也不懂怎么鉴赏，那是在浪费孩子的学习时间！“如果孩子真想去，我倒也愿意陪他去看。如果学校的美术老师愿意培养学生的兴趣，组织他们参观活动，提高学生的审美修养，倒也是好事。”

“青少年学生对艺术浓厚的兴趣和单调乏味的艺术课程，有着天然的敌对关系，最终往往是学生因为逆反而放弃了兴趣。”上海美术教育专业委员会副会长区卓标这样评价。

大家愿意去图书馆书城博物馆

美术馆的门槛到底有多高

上海市青浦高级中学高二年级的李诗园因为住在郊区，去市区的美术馆不太方便，来回要用上很多时间，再加上高中生活本来就比较忙碌，每天忙着应付各门功课。“学校里的美术课不多，而且高一以后再没有美术课，大家就更加不重视，而且老师上课也极少会谈到美术馆，就算老师谈到，大家也很木然。”

“如果对美术不是特别感兴趣的话，基本上不会有同学去美术馆，我们更愿意去图书馆。”

小李笑着说道，她常会听到有人说去书城啦，有人说去博物馆啦，但是没有听人说“我们去美术馆吧？”

小李还发现，身边基本不会有关于美术馆的宣传单，所以有什么展览，有什么学生活动都不知道。“其实，多提供一些有关美术馆的信息给我们，让我们知道美术馆里有些什么，我们可能就不会和它距离那么远了。”

“不知道美术馆门槛算高还是不高。”上海市松江区的顾杰表示，现在信息发达了，网上都可以查阅美术馆展览的内容介绍，但大都只是一些介绍美术馆馆藏的大致情况，却很少发现生活中有老师、有专家告诉学生如何参观美术馆和欣赏展品。“不管你以后学不学美术，知道点美术常识，看看美术馆的展览，熏陶熏陶艺术气质，总没坏处吧？”

“我才没有闲情逸致去美术馆欣赏艺术呢。偶尔去一次，也是因为语文老师布置我们写作文。”在上海市浦东新区读高一的马莎告诉记者，她不是觉得去美术馆不重要，而是根本不会想到去不去美术馆这个问题，“我觉得美术馆不是谁都要去的，还是艺术家去那里找灵感更为合适。”



老师为什么不能在美术馆里上课

和中国的情况不同，欧美国家的中小学生则把去美术馆视为平常之事，西方人从小就有定期参观美术馆、博物馆等公共文化空间的习惯，而欧美国家的美术馆、博物馆也把为孩子服务看作最重要的工作之一。记者曾先后去过法国、英国采访，发现无论是法国的卢浮宫、大皇宫国家美术馆，还是英国的大英博物馆、国家画廊，到处都可以看到孩子的身影，而且不少是由学校组织带队参观，甚至还有一些老师直接在美术馆里为学生上课。

英国国家画廊（The National lery），是拥有西欧绘画最多、最全面、最具代表性的画廊之一，收藏有 1260 年到 1920 年间西欧各画派的作品，著名画家梵高的《向日葵》、莫奈的《睡莲》，修拉、高更、卡萨特、鲁本斯、米开朗基罗等作品都在其中，而且是免费对外开放的。为了方便观众参观，那里每周三还专门开设夜场。

2007 年 11 月底，记者在英国伦敦采访时，在一个周三的晚上参观了英国国家画廊，在一个展厅正巧碰上一位老师在给十几名中学生上课。学生在一幅名画前席地而坐，老师在前面侃侃而谈，解释这幅画作的历史背景、色彩运用、光线处理。展厅的工作人员告诉记者，各个学校只要预约，都可以在规定的时间里在美术馆给学生上课，而国家画廊也有专门的解说员可以为中小学生免费义务讲解。

上海美术教育专业委员会秘书长刘宇襄认为，可以参照西方的一些做法，比如老师布置作业，让学生通过到美术馆参观、思考来完成。当然，这还需要家长的配合。

“老师要留点时间给学生，让学生在整个教育阶段中有机会发现并培养兴趣爱好。同时，还要提供给学生更多的能够接受美术教育的渠道。”上海大学美术学院教师章莉莉指出，现在中小学生的压力比较大，尤其在高中阶段。我们应尽力做到艺术教育的培养与学习的平衡。

上海市美术教育专业委员会副会长王立人也表示，当前的教育是功利实用的教育，以升学考试为最终目标。学校的教育经费其实已经不成问题，关键是在升学率等硬指标面前，学校和家庭都压力巨大。跟教育相关的问题总是这样，讨论一旦触及到教育考核机制就会戛然而止。这并不是某一个美术馆、某一个委员会或者某一所学校所能改变的。



“培养学生应该以他长期的发展为着眼点。”章莉莉强调，美术的基础教育就像“长期投资”，它的作用会在日后慢慢地发挥出来。这些潜移默化还会表现在他日后的衣着品位、修养爱好、审美情趣上。

“美术修养不是表面的，不仅对画的形式感、技巧的欣赏，而且是对人生、对社会的修养和感悟，美术教育的实质应该是引导孩子们去感受生活。”上海师范大学美术学院教师刘秉琨指出，如果学生能感悟到作品与他的生活有相通的地方，就有可能引起他的共鸣，他才会去喜欢，才会乐意去美术馆看展览。

“如果要培养学生的基础美术教育，应该是让他们先了解文化的土壤，让他们能多多少少还原历史，对历史、对他人的境遇感同身受，才能让他们进入到作品的角色之中。了解了历史，了解了作品产生的背景，学生才会更懂得如何去看画。学生如果连画的社会背景都一窍不通的话，他怎么可能看懂这个画？随着他们年龄的增长、人生经历的不断积累，他们会对生活有更深的理解。在这个时候再去看画，就会更加懂得欣赏艺术作品了。”

刘秉琨建议，应该让学生自己去发现生活中让他们欣喜的东西，而成年人可以适时引导，而不是一味强迫孩子去培养自己的兴趣爱好，美术教育也是如此。

配图：英国国家画廊里，一位老师正在给学生上课。本报记者周凯摄

（周凯：中国青年报记者。张琦，中国青年报实习记者。原文链接：http://zqb.cyol.com/content/2008-01/23/content_2043501.htm）

【返回目录】

7-2 曾榛：看不懂毕加索是不是灾难

“观展是一种审美活动，而非学术研究，首先诉诸的是感官与情绪，其次才是思想与认知。真正的灾难不是‘看不懂’，而是‘不交流’、‘没感受’。”

48 幅油画、7 幅版画、7 座雕塑，涵盖了毕加索从 14 至 90 岁的 62 件作品，从童年、蓝色、粉红、立体主义、新古典主义、超现实主义到蜕变、田园 8 个创作时期。毕加索 7 位女人中的 6 位，以及 3 个儿女都出现在这些作品中。此外还有 50 幅反映毕加索生活与工作的照片，从虚实两种语境展示了大师的艺术历程。

上海举办的“2011 年毕加索中国大展”堪称国内有史以来“最高级别的世界艺术大师个展”。可两个多月过去，华丽登场的大展时近落幕却显得有些冷清。据主办方透露，此次大展人气欠佳，票房收入不到预期的一半，恐有赔本的危险，原因是——“观众看不懂”。

“这蓝色三尖角是一只装着水的杯子，这条棕色图案代表烟斗……”作品《玻璃杯和烟斗》前，一位来自美术院校的大学生讲解员侃侃而谈。几位山西口音的大叔大婶满脸狐疑：“没看出来呀？你怎么知道蓝色就代表水，棕色代表烟斗？”类似情景每天都在展览现场上演。面对大师作品，“画的是什么”、“表达什么意思”是语音导览器和人工讲解员，甚至每天下午的专家讲座都在努力回答的问题。展厅出口处，一些观众抱怨：“看不懂，又不让照相，这钱白花了……”

“摄影艺术把绘画从文字中解放出来，包括故事，甚至包括主题……画家不应该利用失而复得的自由去做点别的事吗？”毕加索必须另辟蹊径。他像孩子般不知疲倦地发掘各种新奇、另类的方式，为古老的艺术与传统的情感寻求全新的表达。一切既定的规则、传统的观念甚至世俗的伦理道德，都成为他挑战、拆毁和重建的对象。对此次画展来说，解说员和专家首要该做的不是拼命向观众灌输艺术史料、美术常识、画家生平和作品背景，而应想办法将观众从这些信息的桎梏与干扰中解放出来，引导他们直观地面对作品，自由地表达感受。这种感受可以

是喜欢，也可以是厌恶；可以是认同，也可以是抨击。毕加索在作品中所寻求的从来就不是理解与认同，而是自由的表达。

观展是一种审美活动，而非学术研究，首先诉诸的是感官与情绪，其次才是思想与认知。真正的灾难不是“看不懂”，而是“不交流”、“没感受”。背景资料、艺术知识的了解，可以提供一些参考，但绝非指导和答案。不是说看画展就不需要做“功课”，而是说当下国人最急需的不是恶补艺术知识，而是培养健康的审美习惯——抛开固有观念的束缚，放弃对创作意图的猜测，在自然、开放的状态下与作品真诚对话。健康的审美应如陈丹青在此次大展最后一堂专家讲座中呼吁的那样：“像小孩，像乡下人一样质朴地面对一件作品……我们要的不是懂而是启示。”

此次毕加索大展票房惨淡、人气寥落的原因，除了国人对毕加索和西方现代艺术缺乏了解外，很大程度上归咎于所有人都纠结在“懂”与“不懂”上，似乎“看懂”才是终极目标，“看不懂”就是灾难。如果策展方、专家通过媒体向观众传递这样一种信息：对毕加索的作品，你不一定非得看懂，重要的是去感受，恐怕会有更多观众有兴趣和信心走进这次难得的艺术盛宴。

（曾榛：媒体人。原文链接：http://www.nfpeople.com/News-detail-item-2467.html）

【返回目录】



【梳】

7-3 张子康、罗怡：什么是美术馆

“二战后，美术馆在内容、数量、功能、角色、文化社会地位上的发展日新月异。美术馆成为一个涉及美术创作、美术收藏、美术品社会接受与推广、审美教育、美术评论与研究、美术的社会管理的综合性机构。”





在中国，“绘画”的概念由来已久。早在南朝时期，谢赫的“绘画六法”便提出了我们今天看来仍然比较完备的绘画理论体系。不过，“美术”一词却是个泊来品。它最早由蔡元培先生在新文化运动前后译自日本，是泛指包括音乐、诗歌等在内一切表达人类情感的艺术门类的总称。其后，美术从艺术的概念中分离出来，专指绘画、雕塑、工艺美术、建筑艺术等以物质材料为媒介，在空间开展的视觉艺术。英语中的“art”，既泛指一切艺术门类，也用来专指所有艺术门类的一个部分——美术，甚至美术中的一个方向——绘画。

博物馆源自西欧。在英语中，Museum 这个词是指“缪斯的崇拜地”（缪斯在古希腊神话中主司智慧，传说由九位掌管不同艺术门类的女神组成），它的意思是说，博物馆是一个向公众展示智慧、展示知识的地方。

美术馆，直译为 Art Museum 或者 Museum of Art，也就是指艺术博物馆——中国一直沿袭着建立于 1929 年的国立中国美术馆（现在的江苏省美术馆、也是笔者所知中国最早采用美术馆这一名称的艺术博物馆）的称呼——正如科学博物馆、自然博物馆、历史博物馆……是博物馆的一个细分。



最早的博物馆雏形，要追溯到古罗马帝国将战利品摆放在公共场所供人参观；笔者所知最早的博物馆，是 1591 年前后意大利佛罗伦萨美弟奇（Medici Family）家族的收藏馆；17 到 18 世纪之间，在平等主义精神的背景下，西方宫廷、贵族、教会的部分藏品陆续向公众开放，是早期博物馆的萌芽；世界公认的现代博物馆的模型，是 18 世纪下半叶设立的卢浮宫博物馆（Louvre Museum）。当时正是法国大革命期间，法国君主制刚刚结束，价值连城的艺术珍宝，原本只属于皇室、神殿和私家内设的秘藏，终于成为普通民众可亲身体验的对象。在经历了漫长的中世纪，经历了文艺复兴、启蒙运动之后，博物馆终于伴随着工业革命的浪潮来到世间，她代表着人类民主与文明的力量，成为人类迈进现代社会的典型特征。在美国早期博物馆事业的发展中，博物馆在某种程度上甚至被新移民奉为可能取代宗教的机构，成为建立一种家庭和社会价值的重要纽带。

世界上第一批博物馆专业人士——卢浮宫的工作人员为今天博物馆的成型打下了坚实的基础。他们为了将展览做得更“专业化”，不仅要考虑开放的时间，更要考虑展览陈列的教育功能。藏品按照流派和风格的发展分类布置，组成了人类—法国文化艺术与历史发展的脉搏，世代参观者得以领悟继承。卢浮宫的公开展览模式被法国其他城市和欧洲各国效仿，大型、公共、综合性和具有教育功能的博物馆从此开始大跃进式地发展。

同时，在 18 世纪末的欧洲，美术学院、美的观念、美术史的观念、艺术创作（脱离了定制）、艺术市场都纷纷出现。博物馆在艺术分类上的完整性与独立性也越来越强，艺术博物馆——美术馆在博物馆的基础上应运而生了。18 世纪末撒下的种子，在美术馆成长的一百多年里相互促进演化。渐渐地，美术馆不仅仅展出人们公认的艺术大师的作品，也致力于发现、赞助和解释新的艺术家。尤其是二战后，美术馆在内容、数量、功能、角色、文化社会地位上的发展日新月异。美术馆成为一个涉及美术创作、美术收藏、美术品社会接受与推广、审美教育、美术评论与研究、美术的社会管理的综合性机构。

1961 年，国际博物馆协会将博物馆（Museum）定义为“一个以研究、教育与欣赏为目的，来保存以及展示在文化及科学方面具有重要价值的对象的机构”。1974 年，国际博物馆协会进一步为博物馆给出比较完整的定义：“不追求营利，为社会和社会发展服务，而且是向公众开放的永久性机构。它为研究、教育和欣赏的目的，对人类和人类环境的物质见证进行了搜集、保护、研究、传播与展览。”增加的部分，着重强调了博物馆的公共性、服务性、非营利性以

及以人为本的精神，这个定义基本沿袭至今。作为博物馆一部分的美术馆，自是在这个大概念之下的。

20 世纪 80 年代末以来，世界上有关博物馆学的研究成为一门新兴专门学科，世界博物馆协会对博物馆的分类有更广范的延伸。在全球化浪潮的带动下，为了更好的生存，美术馆经营的体制与形态、运作的内容及方向已产生了巨大的变革。不过，关于博物馆——美术馆的基本定性仍然没有改变。

不过，无论是美国还是英国，由于博物馆并不是既定好框架再向前发展的，因此，无法从名称上根据是否带有博物馆（Museum）来绝对区分、判定机构的公益性与非公益性，比如美国的性博物馆（Sex Museum），是打着博物馆旗号的营利机构，不过这样的情况在美国只占博物馆总比例的 0.7%(《当代美国博物馆》p11，段勇，科学出版社，2003)。再比如，著名的美国国家美术馆（National Gallery Art）、英国国家美术馆(The National Gallery)，被称为 Gallery(国内多译为画廊，主要指商业机构)。而且，有些美术馆，甚至不叫 Gallery，也不叫 Art Museum，而是称之为中心、艺术宫等等。不过，无论英美，由于美国博物馆协会和英国博物馆协会都有极具公信力的、严格的对非营利美术馆的认定程序，人们并不在乎，也不需要在乎“美术馆”的称谓。

与欧美情况不同的是，我国的博物馆起步晚，在很长的历史阶段发展都处于停滞状态。新中国建成后，由于各方面的综合原因，博物馆和美术馆之间形成了一条人为的、含混的、复杂的但又是绝对存在的分界线（比如国有美术馆的行政主管归口——管理博物馆的文物局系统和管理美术馆的文化部系统）。九十年代以后，尤其是进入 21 世纪，随着艺术产业的日渐复苏，大量商业性画廊涌现，不少民营美术馆出现。在人们的理解中，在是否是公益性这个问题上，美术馆和画廊也有分界线，然而却没有形成明晰的分界标准（即判断营利与非营利机构的标准）。种种因素的影响，美术馆的称谓虽然不是根本性问题，但是在人们深入了解美术馆自身特性之前，从字面上遗漏了美术馆最重要的“博物馆”本性，确是美术馆这个行业出现了一些混乱状况的重要原因。笔者认为，在目前美术馆业的初期阶段，在行业规范还没完全建立起



来之前，根据目前的发展现状，建议国家从“美术馆”这个名称的源头上对这个行业进行规范，开放、放宽非营利美术馆的设置门坎而取消营利性的“美术馆公司”的注册，从“美术馆”这个称谓上便体现出机构的非营利性，以避免鱼龙混杂，混淆视听。

（张子康：今日美术馆馆长。罗怡：今日美术馆设计馆（今日设计博物馆）执行馆长。原文链接：http://art.china.cn/tslz/2009-09/14/content_3131643.htm，http://art.china.cn/tslz/2009-09/14/content_3131642.htm，http://art.china.cn/tslz/2009-09/14/content_3131640.htm）

【返回目录】



7-4 张子康、罗怡：中国的美术馆发展现状





“观目前中国的‘美术馆’与‘艺术非营利机构’，大致归纳出以下类型：1.各级政府直接设立的国有美术馆 2.民营、但享受政府间接支持的美术馆，如炎黄艺术馆、何香凝美术馆，属于民办公助，主要在职员工都列入国家事业单位编制，是理事会领导下的公益性机构，属于国家事业性单位的范畴 3.企业家按自己理想状态成立的私人艺术机构或是作为企业产业链条与战略发展一部分的美术机构，这两种类型时常以交叉方式存在着。4.私人机构社会化后的美术馆.外资作为主要后盾的非营利艺术空间。”

在中国，美术馆的定义一直都不那么清晰。在第一节中，我们已经讲过，“美术馆”这一中文名称直接援引自日文译名，其英文名称“Art Museum”所含有的“博物馆”之明确义旨在“美术馆”中先天缺位。美术馆经常会被简单地看作展览馆、文化宫甚至画廊，而完全没有被作为博物馆来看待。在 20 世纪 80 年代中期以前，中国甚至没有一个完整概念上的美术馆。

20 世纪 80 年代中期以后，国内兴起了一拨公立美术馆建立热潮。中国的美术馆建设进入了复苏阶段，进而成为不少较发达地区的阶段性文化命题。以上海美术馆、深圳美术馆等新馆的落成开放为标志，许多省市的场馆建设从无到有，部分地方政府甚至私营企业也开始把注意力投注到文化硬件的建设上来。艺术学术上的发展要求美术馆必须突破原来单一的展览陈列的功能，逐渐向国际化的美术馆形态靠近。经过一二十年的发展，美术馆的典藏、保存、展示、研究、教育、推广、社会服务等功能才日益完善丰富起来，并与开展群众喜闻乐见的各类文化艺术娱乐活动的群艺馆、以流动陈列展示为主的展览馆、以固定展览各类文物为主的文物馆以及承担专业教育功能的艺术院校、承担创作生产的各级画院、作为专业理论研究机构的艺术研

究院区别开来。不过，功能划分的略见清晰，并不意味着人们对美术馆的本质与性格完全了解清楚。

20 世纪 90 年代末期，中国开始了民营美术馆建设试验期。成都上河美术馆、沈阳的东宇美术馆纷纷成立，但都没逃脱“陨落”的命运。2003 年前后，中国艺术品市场大面积复苏，各种名目的民营美术馆丛生，成为艺术界一大现象。画家聚居地宋庄，就一下子涌现出来八家民营美术馆。（媒体曾报道，仅南京市就有三十多家“美术馆”，似乎街头随便有艺术气息的小商店，都可以叫做“美术馆”，可见美术馆的正名有多么重要。）不过，除北京今日美术馆、上海证大现代艺术馆、深圳 OCT 当代艺术中心等少数机构已站稳脚跟之外，大多数或烟消灰灭，或苟延残喘，或名存实亡。民营美术馆不断涌现，是中国产业转型带来的投资冲动，乱象横生之中，挑战着我国传统的美术馆管理体制，挑战着美术馆建设与评价的国际游戏规则，诸多民营资本的介入，不仅在酝酿更大更高的产业整合，也在酝酿体制突破。

今日美术馆作为民营非企业美术馆发展的先驱，正是这个时代的特殊产物。目前的艺术界，也正是在这样一种含混不清的状况中发展着。综观目前中国的“美术馆”与“艺术非营利机构”，大致归纳出以下类型：

1. 各级政府直接设立的国有美术馆。类似于中国美术馆、上海美术馆、广东美术馆，属于国家事业性单位，享有国家的行政费用和发展补助。

2. 民营、但享受政府间接支持的美术馆，如炎黄艺术馆、何香凝美术馆，属于民办公助，主要在职员工都列入国家事业单位编制，是理事会领导下的公益性机构，属于国家事业性单位的范畴。炎黄艺术馆的基础运作资金是出于黄胄先生对国家捐赠成立的基金（被民生银行接管后，出资方为民生银行）。2005 年成立的 OCT 当代艺术中心在行政上直属于何香凝美术馆，艺术中心的工作人员除外聘人员外，其他工作人员都是国家事业编制，活动、行政安排还是由何香凝美术馆审批，同何香凝美术馆一样隶属于国务院侨办，资金完全由国务院侨办下面的国有控股企业深圳华侨城提供。

3. 企业家按自己理想状态成立的私人艺术机构或是作为企业产业链条与战略发展一部分的美术机构，这两种类型时常以交叉方式存在着。这与中国的经济构成对民营美术馆形成发展的决定性影响有关。上世纪 90 年代末，一批先富起来的企业家（以房地产老板为主）首先投身

民营美术馆的建设中，他们中大多是艺术爱好者或者曾经是艺术家，他们以企业的房产作为场地，以企业资金利润运营美术馆和收藏作品，在本质上，仍然是“画廊+艺术陈列室”的概念。“美术馆”的运作和策划，部分取决于企业家个人的爱好，也不排除投资主体试图通过兴办“美术馆”取代单一宣传的广告方式，借助艺术和公众活动积累社会声誉，争取税收优惠和其他政府项目的便利条件。如 2002 年，房地产精英张宝全先生建立今日美术馆的初衷，完全基于电影导演出身、同时作为一名书法家的精神理想，当然“今日美术馆”也为当时张宝全旗下项目今典花园赢得了“京城最有文化的社区”的称号，带动了楼盘销售。

4. 私人机构社会化后的美术馆。如 2006 年，今日美术馆成为中国第一家民办非企业公益性机构，之后有观复博物馆。

5. 外资作为主要后盾的非营利艺术空间。如“尤伦斯当代艺术空间”。

在中国经济发展的大好形势下，这些新兴的“美术馆”和“非营利艺术机构”都是在最近十年相继涌现的，除了以上类型的第 1、2 部分，在各种以民办为主要类型的“美术馆”和”非营利机构”中，不乏“混水摸鱼”者，“掩耳盗铃”者，“挂羊头卖狗肉”者，“无知无畏”者。出现这些情况的原因是因为在中国的美术馆体系中存在诸多问题：

1. 个人与企业向注册为非营利的社会文化机构包括民营美术馆、艺术家组织、博物馆和艺术空间进行捐赠或赞助可享受“同额免税”原则，这是许多发达国家为博物馆、美术馆所提供的造血机制，这一先进的立法原则从根本上保障了美术馆的生存可能。目前我国没有适宜非营利组织发展的税收法律体系。有限的赞助资源又面临来自体育、影视、演艺等大众娱乐项目的激烈竞争。这类项目在知名度、投资回报等方面的优势显然是绝大多数视觉艺术项目所不能比拟的。另外，在赞助者为美术馆的运作项目投入资金后，通常还要为这笔文化事业的赞助经费另行交纳税金，这种近于惩罚性的税收制度在很大程度上打击了赞助者的积极性，对当前日趋国际化的美术馆运作模式造成了致命的阻碍。

无论国有或民营，几乎所有的中国美术馆都在对“同额免税”政策翘首以盼。然而目前我国仍然没有放宽对美术馆实行相关免税的限制。截止到 2008 年底，对非营利性（包括民营、国有）的美术馆免税，税务部门和民政府部门的标准是：美术馆所接受捐赠的部分，美术馆方

可以享受免税；提供捐赠的组织或企业可将相当于捐赠额度 12%的企业成本进行免税。这比之绝大部分欧美国家实行的捐赠“同额免税”相差甚远。

目前，急需健全的是扩大优惠税种和税收优惠对象，以及享受捐赠税收扣除优惠的范围和捐赠渠道。这样可以促进基金会的成立和健康发展，为美术馆发展争取更多的资金。同时设立专门部门或者增进民政部门在对非营利艺术机构的确认标准、监督体系以及基本税收政策的职能，一方面有利于组织的发展，另一方面也有利于防止产生税收漏洞。

2.海外艺术生态中的基金会制度也是民营美术馆赖以生存的重要方面。许多投资和赞助的企业家并没有时间和精力直接和艺术机构发生关系，所以大部分捐款人将自己的资金捐献给专业艺术基金会。基金会则组织专业人员对申请进行审核，决定资助什么项目。基金会的作用之一，避免了资金对艺术和文化项目的干预。

目前我们可以做的是，放宽对设置公益性艺术基金的限制。尤其是要鼓励设立公立、私立及企业艺术基金会。基金会主要分为公立、私立和企业基金会，无论哪种基金会都是为公共利益而设立。美国有 5 万多家各类基金会，其中 85％是私立的，5%是企业基金会。而我国的基金会有 1200 家，多为公立的，无论数量和质量上均存在着巨大差异。美术基金会的数量就更少了，由于得不到税收实惠，大大影响了企业捐助的热情。

我们应该完善和发展国务院 2004 年颁布实施的《基金会管理条例》，一方面要明确基金会在税收优惠等方面的政策，另一方面要加强对基金会的监督鼓励民间基金会的成立和发展，鼓励海内外民间资金的进入。

3.中国至今没有完整的美术馆行政管理系统，建章立制的工作普遍滞后，隶属关系相当混乱。有些美术馆隶属于文广系统、有些美术馆属于文联系统、有些美术馆属于民政系统、有些美术馆属于新闻出版系统、有些美术馆属于侨办、有些属于外办、有些属于美协、有些属于学校、有些属于艺术研究创作机构……简直是五花八门。美术馆的行政级别定位普遍偏低，上级主管机关要么是无暇顾及美术馆的建设事业，要么根本无力为美术馆的运作和发展争取足够的资源。

在西方发达国家，许多大城市都设有专门的博物馆管理局或其他相应机构，以便妥善协调各种社会资源，对各种类型的博物馆(其中包括艺术博物馆)进行专业管理。他们对城市的文化规划有整套的宏观视野，在一个美术馆的建设申请递交之前，就针对什么样的城市应该建设美术馆？按照人口和教育程度的比例计算，一座城市又应该有多少座美术馆？不同的美术馆，在规划时的地理位置应该怎样选择？按照营销学原则，在行业内部进行对目标客户的细分时，美术馆应该细分成多少种类？每个美术馆如何突出自身个性，实行收藏与研究的独立定位？同一城市的多座美术馆在总体上又应该怎样实现资源上的互补和互动？什么样的建筑师才有设计美术馆的资格？美术馆的建筑设计、使用功能与城市文化怎样和谐统一？这些问题都有一套科学的、行之有效的、普遍适用的思考、论证和决策程序，不仅在美术馆建立之前就应避免与防范规划性失误以及对有限资源的浪费，而且对美术馆在发展中遇到的问题也会提供非常实际的指导。

4.对于什么是公益性文化单位、准公益性文化单位和经营性文化单位，不同的单位政府采用什么样的支持与补助政策，都不明确。虽然已有《社会团体登记管理条例》等非营利组织的有关法规，但是一整套与博物馆相关的非营利性组织的政策立法、成立认证、监督管理的系统还未建立完善，尤其是对相关细节缺乏明确的规定，严重滞后于非营利性美术馆的发展需求。

目前大多数美术馆因为注册非营利组织的门槛过高，而且又因为商标局对”美术馆”三个字没有限制，几乎所有民营美术馆都是以“美术馆公司”的方式注册。无论是政府还是公众，既没有法规来限定哪些“美术馆公司”是非企业，又不能从“美术馆”这个名称上来区分。但问题是，如果美术馆是企业，本身便以赚取利润为目的，政府为何再给予其免税的政策优惠，使之成为双重的获利者呢？名不正言不顺，大多数民营美术馆的企业身份，使美术馆群在争取税收、政策等各方面的政府扶持上节节失据。解决问题的关键在于美术馆必须先脱离企业，获得独立的社会身份，企业的资金投入只是作为捐赠，而不是向下属的文化产业部门投资，才能因为这一捐赠行为而享受政策优惠。

当务之急是加强对非营利组织的立法工作，建立统一、明确的相关法律体系，放宽对非营利组织的登记注册制度。放宽和优化当前美术馆的制度空间。政府应当尽快简化民营非企业美术馆的设立手续，降低设立门槛，破除限制。引导和加强美术馆的自律机制建设，构建多元的评估体系，促进美术馆的健康发展。



美术馆的发展应该和政策体制的健全过程同步进行，美术馆需要时间完善自身，体制的健全更需要一个过程。只有制定出符合国情的方针政策才能真正促进民营美术馆的健康发展。下面，笔者以自身所亲历的中国第一家民营非企业美术馆今日美术馆的发展轨迹为例，从这个中国第一家民办非企业美术馆的诞生发展历程，看看在中国以民间资本办一家非营利美术馆所要面对的问题，也以此给国内的同行朋友一些参考与建议：

1.2002 年今日美术馆注册时全名为“北京今日美术馆有限公司”。可以肯定，大多数人都是在没有认请美术馆的概念和性格的情况下，便去稀里糊涂注册了“美术馆公司”，政府也批准了“美术馆公司”。任何一家“美术馆公司”都会简称为“美术馆”，无论是企业标识（Logo）、还是对外宣传，都会以美术馆的形象出现在公众视线中，甚至“美术馆”的员工也不见得了解其中差别。自 2006 年 9 月至 2008 年 12 月，在北京市民政局注册的民办非企业艺术机构仅有今日美术馆和观复博物馆两家。可以想见，现在几乎所有的“美术馆”都是“美术馆有限公司”，这种人人都自称“美术馆”和“非营利机构”的状况，难免鱼龙混杂，使得“美术馆”和“非营利机构”的形象在人们心中大打折扣。

2.如果人们知道“美术馆”不等于“公司”，也希望建立一个正规非营利美术馆机构，在申请注册之前，需要想清楚以下三点：

首先，对“非营利组织”的规定要有所了解：“资金或其他资源提供者在将资源投入到民间非营利组织后不再享有相关所有者权益，不能按照其所提供的资金或财产比例获得经济利益，收支结余不得向出资者进行分配。”（《民间非营利组织会计制度相关知识读本》）打个比方，A 出资 1000 万建立美术馆，他须保证美术馆的非限定性资产（=所有者权益=实收资本+未分配利润）一直不少于 1000 万，若某天 A 不再希望承担美术馆的社会责任，他无法从美术馆的非限定性资产中拿走一分钱，同样还要保证美术馆的非限定性资产一直不少于 1000 万。虽然监管规章细节有待完善，不过相关的民政单位每年都有指定的会计师事务所对今日美术馆的财务进行检查，以确保美术馆的非限定资产不低于注册资金。而且，即便建成了一个真正意义的美术馆，获得了社会与政府非营利的身份，在税收、捐赠等政策上并无太大的优惠。来自企业的捐赠有限，国外基金又无法介入，美术馆资金来源是很单一的。作为非营利的机构，想通过自身的运转，获得良好的资金链条求得生存与发展，需要非常的人才智慧与行业资源。

其次，无论我们的企业家有多么优异的艺术才能、多么雄厚的资本、多么伟大的“馆长梦”，美术馆都不能够在组织架构和资金来源上完全沦为企业的下属分支。必须摒弃投资人的个性化、人格化管理，否则美术馆便不存在公益性形象，其学术性、独立性都将受到资本的制约。要知道，资本是永远都不会放弃话语权和主导权的。并且，若美术馆依然属于企业，政府绝不会给予非企业的政策优惠，任由其成为双重的获利者，社会捐助亦不会倾向于“公司型美术馆”。在目前的政策环境下，最佳解决方案是法人体制下的馆长负责制，即成立由结构丰富的捐助人组成的执委会（或理事会），代表大会对美术馆行使权利，负有法律和财政上的责任；由专业团队组成的学术委员会，对美术馆的使命与功能负责，两套班子共同管理。

最后一点，调整对筹备、申请难度的预期。目前设立非营利性美术馆，虽然没有完整地针对成立艺术机构非营利组织的专门细则和清晰制度条文，但门槛还是比较高的。注册资金也许在踌躇满志的申请人看来不是问题，但是对于学术建制、展览场地与规格、展览水平与质量、组织安排与人事结构、资金后续保障等方面都要求严格。作为第一个吃螃蟹的人，当时今日美术馆甚至不知道找谁申请，依据什么法定，以什么程序办理，对文化局和民政局来说，这样的申请也是一个新课题，大家都是摸着石头过河。最后，今日美术馆首先注销了“北京今日美术馆有限公司”，在领到北京市文化局对成立公益性美术馆的批复（001 号文件）后，才根据这个文件在北京民政局申请注册的。

（张子康：今日美术馆馆长。罗怡：今日美术馆设计馆（今日设计博物馆）执行馆长。原文链接：http://art.china.cn/tslz/2009-09/14/content_3131602.htm，http://art.china.cn/tslz/2009-09/14/content_3131595.htm，http://art.china.cn/tslz/2009-09/14/content_3131589.htm，http://art.china.cn/tslz/2009-09/14/content_3131588.htm，http://art.china.cn/tslz/2009-09/14/content_3131585.htm，http://art.china.cn/tslz/2009-09/14/content_3131584.htm）

【返回目录】

7-5 彭德：劝君少骂美术馆



“国营美术馆是天下人的美术馆，还是某些人的美术馆？我这样问，不是怀疑国家美术馆馆长和馆员们的能力，而是对体制和运作观念的质疑。”

八年前，中国美术馆筹备建馆四十年庆典，我应邀撰写文章，标题是《质问国家美术馆》，措词尖锐，以致约稿人左右为难，建议到别处去发表。文章尘封至今，不见天日。不是有了这个遭遇，我就劝说大家少骂美术馆的营建。对于美术界，美术馆多多益善。同欧美相比，中国的美术馆不是多了而是少了，不是一般地少而是少之又少，同中国人口对照，不大成比例。在莫干山和宋庄的无名画家，常常摆地摊展示作品，便是证明。上海和北京各建一百座大中型美术馆，也不会空置，即便空置了改作它用也无所谓。格罗庇乌斯的方盒子建筑早已变成仓库，但却永远是现代主义建筑的代表作。

中国各地营造的美术馆的确越来越多，越来越大。这同历代文人修史类似，涉及面越来越广，篇幅越来越厚。比如司马迁写二千三百多年的通史只用了 55 万字，不到新唐书的一半和清史稿的两成。中国古代没有专门的美术馆，先秦时期的美术展览放在帝王庙堂和公卿祠堂，作品直接画在墙上。汉朝的麒麟阁和唐朝的凌烟阁，都是多功能的小楼阁，只在墙面有功臣画像，远逊于现代意义的美术馆。北宋朝廷特重视美术，宫廷画院有藏画室，每年翻出历代名画让宫廷画家观摩一次。作品样式都是卷轴，看完了合上，不陈列。所以，很多名作，经历了上百年上千年，有幸一睹真容的只是少数权贵和鉴赏者，以致中国古代美术的进展与演变特别缓慢。清朝设有画家入住的美术馆，比如乾隆时期的圆明园如意馆，规模不大，不如当今的省级画院。

营造或搬迁国营美术馆，通常是上面说了算。美术馆投资，也不是美术界能控制的项目。由于美术作品是洗黑钱的载体，贪官和行贿的商人对营造美术馆抱有期待。同美术有关的所有人物，不过是在已建和待建的美术馆这个大卧室同床异梦，各怀各胎。其中，各级画院画家、各级美协专家以及老干部书画中心豢养的业余画家，还有中国的美院和二级美院的在校生，总

计十万左右，八成以上毕业后找不到去处。此外还有依附于美术院校的美术培训班进修生以及无法统计的美术爱好者。对于他们，每一座美术馆的启动都是福音。我建议凡是有在建的美术馆，只要建筑设计没有重大弊端，美术批评家不妨先忍一忍，等它建好了，运作出现问题，大家再骂不迟。

附录：

彭德：质问国家美术馆

（2004 年中国美术馆建馆 40 周年应约文章，未被采用）

国营美术馆是天下人的美术馆，还是某些人的美术馆？我这样问，不是怀疑国家美术馆馆长和馆员们的能力，而是对体制和运作观念的质疑。国家美术馆名义上是国营，操作方式却是由少数人在承包，由不懂美术的上级部门在指挥，同当代美术的走向不大相干。这是美术界有目共睹的事实，只是没有拿到桌面上来讨论。

欧美的国家美术馆，常常是观众如潮；中国的国营美术馆，常常是门庭冷落。这不能简单地归结为前者不收门票或票价很低。中国的美术馆即便不收门票，也不会引起人们的多大兴趣。我和美术界的同行每次赴京经过美术馆，竟然没有进去看一看的冲动。很多固定的、形式主义的、纪念性或庆典式的大展，只是为少数不懂艺术的艺术管理者举办的。这类没有看相的官样展览，扭曲了美术馆的专业性质。很多有品位的美术家，早已不在意自己的作品能否被国家美术馆收藏，他们不愿与不入流的作品为伍。

附丽时事政策的作品，使美术馆变成了宣传机构。美术作为宣传工具，是战争和专制时代的特产，比如二战时期，德国到处都是纳粹的宣传画；两伊战争以后，巴格达满城都是萨达姆的标准像。尽管当代中国早已告别了战争时代，但国营美术却几十年如一日地像一个退伍战士



在自言自语。这种倒退同当代中国的现代化进程南辕北辙，甚至比不上封建时代。历代王朝草创时期，画坛与诗坛都曾产生过一边倒的应制之作，但随后出现的总是文艺的自觉，也就是艺术家爱怎么画就怎么画。文艺的自觉程度，决定着一个时代的艺术品格。当代中国国家美术馆，在开放姿态上难道还比不过西蜀和南唐小朝廷的画院吗？这类画院收藏的种种非官方的与异教徒的作品，在美术史上被传颂至今。国家美术馆的另一类常规展览注重的是技法。这类作品流露出手工作坊观念，属于传统教学的范畴，适合于在美术学院展出。第三类展览是让画得酷似古人和酷似洋人的作品登堂入室，比如仿古专家黄秋园和不敌欧洲二流油画家沙其的画，被国营美术馆隆重展出和收藏。第四类是形形色色的自费展览，其中很多作品属于行画，它们的出现使国家美术馆降格为商业画廊。

国家美术馆应该推崇两类作品：新兴的和杰出的。新兴的艺术体现着这个时代的智慧和心声，它们既是艺术的先锋，也是文化的先锋。当创新已经成为国家文化发展的口号时，由中国美术家协会组织、扶持和表彰的美术，仍旧落后现状二十年。这不仅表明这个机构已经蜕变为美术界守旧思想的营垒和千夫所指的名利场，而且从源头上抑制了国家美术馆的正常化进程。随着时间的推移，美协会降格或重组，美术馆却会被激活而新生。国家美术馆如何才能摆脱旧体制的羁绊，显示自己的活力？

新兴的艺术，主要寄希望于具有当代性的美术形态，即前卫艺术和新媒体艺术。当代艺术涉及文化的、人生的、艺术的批评与创建，凡属批评的，都不会令人愉快；凡是创建的，不一定能被人立即接受。中国当代美术鱼龙混杂，最杰出、最平庸、最糟糕的都在里面，国家美术馆应该承担披沙拣金的责任。中国是个大国，大国的国家美术馆要有大国的眼界和气度，接纳不同的艺术面孔。否则，后人要想研究中国当代美术，只能到国外美术馆去寻找流失的作品，而中国美术馆收藏的二三流美术家的作品，则会被毫不留情地清除。中国美术馆的硬件改造已经完成，它更需要改造的是软件。



国家美术馆的展览和收藏，是由上面圈定或者由少数人私下拍板，还是由专家组成的评审团进行筛选并通过美术传媒公开化？这决定着国家美术馆的走向和声誉。改变中国国家美术馆的现状，是牵一发而动全身、难度很大的系统工程；组建有代表性的能公开承担责任的评审团却并不难，它将有助于国家美术馆进入开放的时代。

（彭德：西安美术学院教授、批评家、策展人。转载自艺术国际网站，原文链接：http://blog.artintern.net/blogs/articleinfo/pengde/290571）

延伸阅读：

徐佳和：《是美术馆的春天，还是大跃进？》。原文链接：http://www.dfdaily.com/html/150/2011/10/24/684206.shtml

【返回目录】

【议】

7-6 杜卫：中国现代美育理论的本土意义与历史局限

“人们多接触优秀的艺术作品和美的自然景观的确有利于情感和精神的提升，但事实上，审美无利害性只是审美过程中主体的一种知觉方式。”



一、 作为启蒙思想的中国现代美育理论

中国现代美育理论是中国现代启蒙思想的一部分。20 世纪前 50 年对中国现代美学做出过重要贡献的美学家最关心的问题是中国思想文化的改造，也就是广义的启蒙。这种启蒙的意向决定了中国现代美学具有强烈的现实指向性，也就是说，不管这些美学家如何强调审美和艺术的独立，注重审美的超脱或无功利性，其目的并不等同于西方审美现代性思想，他们归根到底是要想通过审美和艺术使国人的内心世界（特别是情感世界）产生变革，并由此推动中国当时的文化乃至社会发生变革。中国现代美育理论的这种问题域和思想指向决定了其”现代性”的本土化特征。

就西方来说，现代性是指“在启蒙运动中被建立起来的现代时期的中心特征”， “与纯粹理性至上和现代自我的自主决断相联系。现代人以理性为武器，寻求一种基于统一形而上学构架的普遍观点来看待世界。他们寻求他们自己的主体性自律，并拒绝历史、传统和文化的钳制”[1]。然而，要求绝对自主的理性与要求自律的艺术之间不仅有相同之处，而且也存在着尖锐的矛盾，所以现代性从总体上呈现出一种二元的矛盾、分裂结构。启蒙理性注重逻辑、规则和秩序，肯定工具理性，追求普遍性、确定性和稳定性，而审美现代性则反其道而行之，它反抗统一的逻辑、规则和秩序，批判工具理性，追求个性和差异，肯定感性和欲望，一句话，西方审美现代性是对资产阶级启蒙理性所拥有的世界观和价值观的“公开拒斥”。现代性分裂





结构中的审美现代性往往呈现出与理性主义和资产阶级庸俗生活观念的对立，它起于哲学家和诗人对现代文化中感性缺席的危机感和对人的感性生存的本体论位置的忧虑，因而竭力追求感性生命和诗意的生存方式，同时排斥理性特别是工具理性对人的生存的内在意义。在这种西方现代性思想的阐释框架里，审美范畴的核心意义不再是感性与理性的统一，而是感性反抗理性、排斥理性、超越理性，而这个“感性”具有了更为肉身化、非理性化、个体化和生存论的意义。

中国有一个被通常叫作“现代”的时期，但这个“现代”并不同于西方，它处于中国现代化的起始阶段，而不是现代化全面发展的阶段。历史地看，西方现代性中的启蒙现代性和审美现代性是前后相继产生的，而且前者又是后者产生的必要前提；而中国如果有审美现代性思想的话，那也首先是直接从西方输入的，而且是同启蒙理性差不多同时输入的。这是中国与西方在审美现代性话语产生背景上的一个重要差异。另一个明显的差异是，就当时中国发展的实际状况来说，社会文化中不存在西方启蒙理性的那种弊端，科学与民主、人的独立与自由这些启蒙理性话语，在当时的中国知识分子（包括众多美学家）看来正是中国社会现实和思想文化整体性改造所极为需要的。一般地说，在跨文化的思想交往中，接受主体的生活经验和生存需要总是或明或暗地决定着他自己对外域思想文化的理解和选择，在中国的这种特定语境中，当时的中国知识分子也不可能认真地关注现代化以及启蒙理性可能对中国人的生存和社会文化重建带来什么消极或负面的后果。因此，除了少数介绍性的文字外，当时中国几乎不存在以审美范畴为武器的、针对启蒙理性的现代性美学批判，更谈不上把审美范畴作彻底肉身化、非理性化、个体化和生存论的理解。

如果认真研究王国维、蔡元培、朱光潜等现代美学家们的理论，我们可以发现他们并不像他们各自所推崇的西方美学家那样，把感性和理性对立起来，而是主张感性与理性并举，艺术和科学并重，甚至试图通过美育来实现人的感性向理性的升华。例如，蔡元培通过对西方学术的研究和对西方诸国的实际考察得出一个结论：西方的进步主要得力于科学和艺术。他说：“世界各国，为增进文化计，无不以科学与美术并重。”[2](P729) “欧洲文化，不外乎科学与美术。”[3]可见，蔡元培是把科学和艺术看作是人类文明发展的两大助力或推动力。朱光潜是中国现代美学家中比较关注感性生命的，他的美学理论也相对接近西方审美主义的立场。但是，他对生命力的关注最终还是为了民族的复兴，而且在他看来，感性生命是理性得以确立





的最内在的基础，也是个人道德修养的“源头活水”。所以，他并不一概拒斥理性。实际上，他强调感性生命并不是出于对感性本身的绝对推崇，而是基于对理性精神和道德文化建设的重视。对于理性和道德的特别关注是由当时中国知识分子所意识到的历史使命以及中西美学思想碰撞和交融所决定的，并不主要是这些美学家个人的学术兴趣或人生志向使然。因此，尽管这些现代美学家在论述美育的重要性时，都不同程度地夸大情感的价值和审美对于纯洁人心的作用，但是，从更为基本的层面上讲，他们更为注重情感和人心的道德意义。因此，审美被作为一种特殊社会文化功能来对待，为实现这种特殊功能，这些美学家就竭力主张美育。

二、对美育与德育关系的独特理解

就美育自身的基础理论来说，审美与道德的关系是具有核心地位的学理性问题，而且，就中国现代美育理论可以继承的本土传统思想资源以及所面对的时代问题来说，审美与道德以及美育与德育的关系问题更显得突出。认真研究中国现代美学家关于德育与美育关系的论述，对于我们理解和继承现代美育理论、建设当代中国自己的美育理论都是至关重要的。

中国现代美学家们几乎都十分强调审美、艺术的独立性。王国维肯定地说，哲学和艺术是“天下最神圣、最尊贵而无与当世之用者”， “愿今后之哲学美术家，毋忘其天职，而失其独立之位置”[4](P8)；蔡元培接受了康德的思想，把审美与科学、道德“相为对待”，主张“纯粹之美育”，认为“美育要完全独立，才可以保有它的地位”[2](P60-61)；朱光潜更是强调审美和艺术的超功利性，在《文艺心理学》中，他说，“美感经验”是一种极端的聚精会神的心理状态，即形象的纯粹直觉，审美（艺术）世界是一个超越了实用功利和科学思维的“独立自足”的世界。但是，这只是问题的一个方面；全面了解中国现代美育理论，我们会发现问题的另一个方面，那就是这些美学家同时非常强调美育与德育的协同。

王国维曾在一篇文章中说：“古今中外之哲人无不以道德为重于知识者，故古今中外之教育无不以道德为中心点。”他主张美育一方面是独立的情感教育，另一方面却是德育的手段[4](P58)。蔡元培谈教育的宗旨有所谓“五育”说、“四育”说、“三育”说的不同，却从来



没有把美育放在独立的地位，而总是把美育归属于德育。他解释说，从前他将美育包含在德育里，由于近来人们“太把美育忽略了”，“为要特别警醒社会起见，所以把美育特提出来，与体智德并为四育”[5]。而他后来在为《教育大辞书》所撰写的“美育”条文中更明确地指出：教育的目的“以德育为中心”，美育和智育“相辅而行，以图德育之完成者也”。朱光潜也认为，道德与审美（艺术）不能截然分开，美育应该与德育相贯通。他主张美育是德育的基础，道德的修养要从审美情感教育、趣味教育做起。再仔细分析下去，我们还会发现同样主张美育与德育协同的蔡元培和朱光潜，在具体的理论倾向上是不同的。

蔡元培办教育和著述，总指向一个目标，那就是人道主义。他之所以重视并倡导美育，是因为美育具有“超脱”和“普遍”两种功效，这两种功效恰恰有助于他实现人道主义这个人类的启蒙理想。因此，蔡元培并不要求美育全然独立，而是主张美育归属于德育。通读蔡元培的所有论著，细心的读者可以发现他讲的道德有两层含义：一层属于现实的、形而下的，一层属于超现实的、形而上的。现实的、形而下的道德属于蔡元培所说的“现象世界”。超现实的、形而上的道德则是一种人文精神或人道主义观念，具有道德信仰的意味，属于蔡元培所说的“实体世界”。根据蔡元培的意思，美育对于培养道德观念的作用是提升现实的、形而下的道德，使之达到超现实的、形而上的道德。他后来在解释自己提出“美育”为“五育”之一的原委时说：“提出美育，因为美感是普遍性，可以破人我彼此的偏见；美感是超越性，可以破生死利害的估计，在教育上应特别注意。”[6]这表明，蔡元培所理解的美育的这两种作用归根到底是落实在对人的道德提升上面，他的确是把美育作为促进道德超越的途径或推动力。

朱光潜本着提升国人精神境界和实现人生艺术化的理想，一方面接受了西方现代审美主义的观念，另一方面又继承了传统儒家的乐教思想，他所提出的美育与德育关系的见解似乎更值得我们认真研读。同他主张情是理的基础、审美是道德的基础相一致，朱光潜认定美育是德育的基础。总括地看，他认为美育的这种基础性有三个要点：第一，“道德起于仁爱，仁爱就是同情，同情起于想像。”因此，朱光潜非常重视审美（艺术）活动中，主体与对象、作者与读者、读者（观众）之间以及人与人之间情感的分享、交流和共鸣，认为这是具有重要而特殊的美育价值的。第二，人的道德发展基于健康的心理。他经常批判极端道德主义者排斥情感的观点和做法，认为通过压抑情感欲望来进行的道德教训总是适得其反，因为它违背了人的心理活动的基本规律。他借用当时心理学研究的新成果来说明：情感欲望是不可能被彻底压抑排除

的，这种做法只能造成精神的病态和人格的扭曲，最后导致道德的堕落。而美育能够为本能欲望和情感提供一条健康发泄的途径，通过这种“升华作用”，本能和情感可以被提升到一个较高尚的境界，这本身也同时具有德育价值。第三，内心的和谐是道德发展的基础，没有内在性情的和谐的所谓道德是只有空壳的教条，它由于缺乏内在的真诚而容易流于虚伪，由于缺乏内在的情感动力而流于僵化[7]。所以，道德的修养要从怡情养性做起。

更值得注意的是，朱光潜所理解的情与理、审美与道德的融合或协同是有其特殊含义的。细心的读者一定会在朱光潜的论著中发现两种道德的概念，一种是常常与审美相对的道德，一种是与审美相通的道德，而朱光潜所讲与审美联系密切的道德常常是指后一种，相当于王国维所讲的“德性”，也类似于麦金太尔(Alasdair Macintyre)所讲的“美德”(Virtue)。这种道德之所以与审美相通是由于它本身就是以情为本的。从一般的常识讲，道德是理智的事情，但是，朱光潜却说：“人类如要完全信任理智，则不特人生趣味剥削无余，而道德亦必流为下品。严密说起，纯任理智的世界中只能有法律而不能有道德。纯任理智的人纵然也说道德，可是他们的道德是问理的道德(morality according to principle)，而不是问心的道德(morality according to heart)。问理的道德迫于外力，问心的道德激于衷情，问理而不问心的道德，只能给人类以束缚而不能给人类以幸福。”[8]根据朱光潜的理解，这里讲的“心”是“生情”的，所以“问心的道德”实际上是依照情的道德，是以情为基础的道德。既然”问心的道德”胜于”问理的道德”，整个的道德建设自然应该以情为本，因此，怡情养性的审美和艺术自然成了道德建设的根本之道，美育也就成了德育的基础了。当然，朱光潜并不简单地排斥理性和理智的道德，他坚持人是一个有机体的观点，理性的发展与感性的发展互为前提，相互促进；而且，感性比理性更基础，所以，理性的发展要以感性的发展为基础。就当时中国人的情形来看，他认为身心的健康是第一位的，许许多多的道德问题实际上恰恰根源于情感和趣味的不发达、不高尚。所以，中国人的道德建设，甚至科学思维的发展要以感性的发展为前提。其次，他反对“绝对的理智主义”，认为只有情与理相互融合，一个人才能成为完人，无情的理智容易使一个人冷酷干枯。所以，中国人需要发展一种可以“融情”的“理”。朱光潜在人格教育上的这种思想，把西方具有审美现代性的美育理论和中国传统的儒家美育思想整合到了一起，他关于美育与德育关系的理论是极具本土化特征的。

三、中国现代美育理论的局限

当然，中国现代美育理论也不可避免地留有历史的局限。

第一，感性、个性的相对缺席。西方现代美育理论的一个历史性贡献在于对现代社会中人性异化的揭示的批判，从而使得现代美育理论成为了一种现代文化批判理论的思想资源。这种批判是从“理性压抑感性”这一历史现实出发的，其正题是人的感性生存和个性的完整。然而，在 20 世纪上半期的中国，社会文化尚未进入完全现代化进程，席勒所面临的问题并没有现实地摆在中国现代美学家的面前。我们注意到，王国维、蔡元培和朱光潜这些美学家的美育理论中也有一种批判精神，但批判的对象不同，不是现代社会的异化，而是当时中国的国民性，所针对的是世俗的“私欲”、“物欲”，是“趣味低下”，是情感的“委顿”，等等。当然，在西方现代美学理论中，针对工业化、商业化社会所产生的唯利是图、物欲膨胀的趣味批判也是有的，可是，当时中国的趣味问题并不是由于工业化和商业化所致，而是中国土生土长的老毛病，即所谓“国民性”的弊端。这种毛病被这些美学家（当然也包括当时相当一部分理论家）归结到一个“私”字上，即所谓“私欲”、“专己性”，由此而引发的批判当然也更偏向于道德方面。这种批判的思想资源主要不是来自西方，而是来自中国本土的传统。王国维、蔡元培和朱光潜以先秦儒家的乐教和诗教以及宋明理学的“心性之学”作为建构现代美育理论的传统思想资源，这也使得他们对道德问题有异乎寻常的关注；同时对美育功能的理解也多偏向于使情感“高尚”、“纯洁”，使趣味“脱俗”、“防卑劣”等等，其中的道德意味显而易见，而对于人的感性和个性发展却相对忽略。

从现代意义上讲，美育作为一种特殊的感性教育是以人的感性存在的独立意义为前提的。可是，在中国现代美育理论中，除了朱光潜曾对感性生命较为重视外，感性本身的价值经常被忽略。这种思想至今仍深刻地影响着当代中国的美育理论，人的感觉、情感、想像、直觉等感性方面发展的价值还得不到充分的重视，甚至未被列入美育的具体目标。在诸多的美育论著中，感性的作用似乎只是促进理性发展的基础或改善德育的路径，中国现代美育理论的这种理性化、德育化倾向源自于对感性本身的轻视。再则审美作为一个感性范畴，其前提就是人作为感性的个体存在。由于忽视了感性也必然忽视个性。尽管诸多的中国现代美学家、教育家（如

王国维、蔡元培等）都尖锐地批判过教育对个性的压抑，把发展个性作为教育改良的一个方向，但是，在他们的美育理论中，所关注的主要不是发展人的个性，而是发展社会性（即所谓“群性”）。当然，美育的确具有发展人的社会性的作用和任务，但是，就其特殊性来讲，美育偏重于发展人的个性。与德育相比，美育的这种特点更是明显。注重启蒙和道德重建的中国现代美学家们相对忽视了美育发展个性的重要功能，这种思想倾向也由于传统美育思想的支持而深刻地影响了中国当代美育理论。事实上，中国当代教育中对感性和个性的轻视甚至压抑已经到了非常严重的地步，学校经常排斥美育，或者把美育当作德育来实施，这是需要我们加以认真反思的。

第二，夸大美育的社会改造功能。20 世纪以后的相当一段时期里，从“借思想文化作为解决问题的途径”[9]这一思路出发，多数中国现代美学家在论述审美和艺术的功能时，总不免夸大其词。他们往往夸大审美无利害性对于人心的教育作用，试图仅仅靠美育来消除国民私欲和物欲，从而提升情感境界；并通过夸大情感在个体行为动机和价值定向中的作用，从而夸大美育的社会改造功能。

这种思想的来源既有中国本土传统的影响，也有西方非理性主义思想的影响，还有对西方美学理论的误读。就传统来讲，中国正统的乐教和诗教虽然十分独到地发现了艺术和审美对于人格塑造的基础性和道德内化功能，然而都过度评价艺术、审美对于人的教化作用，夸大美育和艺术教育对人们现实行为的推动、定向和规范作用。这种传统思想绵延两千年，致使历代文人在肯定甚至夸大文学艺术的教育功能时几乎都可以不假思索、无须论证，更不需要实践的验证。王国维、蔡元培、朱光潜等美学家在把西方美育理论引入中国时，无一例外地把美育同传统的乐教、诗教黏合在一起，于是，美育的重要性以及它的教化功能也就不证自明了。例如，王国维在他的第一篇美育专论中，先介绍了康德的“审美无利害性”理论和席勒的美育理论，然后搬出中国本土“大圣”的乐教和诗教，并相互印证：“今转而观我孔子之学说。其审美学上之理论虽不可得而知，然其教人也，则始于美育，终于美育。”[4](P157)但是，这种传统的美育理论是建立在对人的伦理化理解之上的，也就是说，孔子讲的乐教、诗教不仅主要是指伦理道德的教化，而且他并没有像德国古典哲学那样把人格分成理智、情感、意志等多个方面，而是就混沌的整个人格而言的。这种试图实现人的感性的理性化的儒家乐教思想实际上与西方现代美育思想是貌合神离的。中国现代美学家在理解西方现代美学时，比较关注审美的

“有用”和“无用”，对“审美无利害性”命题也都作功能性阐释，似乎没有实用功利性的审美或艺术活动就可以使人在现实生活中超脱功利考虑和追求，这是一种误解。事实上，审美活动中的无利害性意识只是人的心理活动的一种状态，在认知或实践领域，人的心理状态会发生变化。而且，实用功利意识也并不一概是庸俗、有害的。

当然，人们多接触优秀的艺术作品和美的自然景观的确有利于情感和精神的提升，但事实上，审美无利害性只是审美过程中主体的一种知觉方式，它不可能有效地彻底消除人们在现实生活中的私心和物质欲望，更何况在物质生活条件日益改善的现实世界里，私欲和物欲不可能也没必要完全消灭。今天，我国的美育和审美理论中仍普遍流行着这种夸大美育作用的观念。从历史的观点看，20 世纪前 50 年的一些美学家们实际上是借他们的美育理论表达他们对当时重建中国思想文化、改造现实社会的一种理想，一种具有浓重审美幻想色彩的文化理想。这种理论以其浓重的浪漫色调吸引着一代又一代学人和教育者，但是，它是无法走向实践的，也是无法经受实践检验的。而且，美育也只是培养全面发展人才的多种教育途径之一，那种把美育作为教育的最高形式甚至唯一人道的形式的观点不仅在理论上站不住脚，而且在实践中也是行不通的。德、智、体、美都是重要的，而且无法相互替代。现在的问题是，我们如何在吸收现代美育理论的人文精神的基础上，使我们的当代美育理论在观念上与我国的现代化进程和全球化语境相适应，在问题的提出、方法的选择等方面贴近时代、贴近教育实践、贴近儿童和青少年。

第三，对美育的具体实践问题研究的漠视。这种带有浓重理想色彩的美育理论还有一个相关的缺陷，那就是缺乏对美育实践问题的必要的关注和研究。20 世纪前 50 年，论述美育的论著不少，但是，只有蔡元培、丰子恺等少数几位关注美育的具体实践。这种美育理论在一定程度上讲是抽象的，它脱离具体的艺术教育，脱离课程，脱离中国儿童青少年的实际成长需要和特征。西方现代美育理论发展到 20 世纪，对美育的具体实践问题已经有了较为系统的研究，特别是美学与教育学、心理学、文化学等学科联姻而产生了一大批有鲜明实践导向性的理论成果，在诸如美育心理学、学校艺术教育、艺术课程、艺术教学方法等方面的研究已经大大超越席勒的思辨性美育理论。我国当代美育研究却仍在重复前人的理论，很少有从事美育理论研究的学者走向学校，走进课堂，走入学生当中，研究具体的美育教学问题，这是有待解决的一个大问题。

【参考文献】

[1]布宁尼，余纪元.西方哲学英汉对照辞典[M].北京：人民出版社，2001.630.

[2]蔡元培.蔡元培全集（第 3 卷）[M].杭州：浙江教育出版社，1997.

[3]蔡元培.蔡元培全集（第 8 卷）[M].杭州：浙江教育出版社，1997.109.

[4]王国维.王国维文集（第 3 卷）[M].北京：中国文史出版社，1986.

[5]蔡元培.蔡元培全集（第 4 卷）[M].杭州：浙江教育出版社，1997.259-261.

[6]蔡元培.蔡元培全集（第 17 卷）[M].杭州：浙江教育出版社，1998.461.

[7]朱光潜.朱光潜全集（第 4 卷）[M].合肥：安徽教育出版社，1987.143-146.

[8]朱光潜.朱光潜全集（第 1 卷）[M].合肥：安徽教育出版社，1987.44.

[9]林毓生.中国意识的危机[M].贵阳：贵州人民出版社，1986.45.

【原文出处】学习与探索

【原刊地名】哈尔滨

【原刊期号】200406

【原刊页号】45～48

（杜卫：浙江科技学院院长。原文来自审美教育网，链接：http://aesthetics.com.cn/s49c497.aspx）

【返回目录】



7-7 李公明：当代艺术的公共政治视界——艺术机构、艺术家及公众

“远比传统类型的博物馆、美术馆都更为广阔、更为尖锐地与公共政治联系在一起；其公共性问题的特质和核心就是在国家和私人领域之外建构一个自由交流的、可以容纳多元社会政治伦理的文化空间，它在引导着当代艺术朝向多元性的过程中必然会产生一种公共政治多元化的精神维度。”



本文试图从艺术与政治的视域研究当代艺术馆与艺术家及公众的关系，从而探讨当代艺术机构对推动公民社会建设的作用。

这个论题首先涉及到公共政治问题，因此对于“政治”这个概念在本文中所关注的维度应该先作一些说明。传统的政治学把“政治”(Politics)定义为“在共同体中并为共同体的利益而作出决策和将其付诸实施的活动”。[1]在这个概念中，共同体利益、决策和实践活动这三个要素同样是我所关注的当代艺术馆与艺术家及公众关系问题中的要点，因此，从艺术与政治的视域进入研究是合乎逻辑的。当代的政治学研究则提供了关于思考“政治”概念的更大空间，比如把政治与“公民权”明确地联系起来等等，汉娜·阿伦特的著作更是带给我们一种富有感召力的观点：政治就是对公共生活的积极参与。[2]这种论述更切近本文所关注的问题：在艺术与政治的角度来看，当代艺术馆与艺术家及公众可以具有何种关系、有可能如何对通向公民社会发生作用。实际上，当在近代历史上世界上开始出现公共美术馆、博物馆的时候，这种对公民社会的萌生、发展、变化的影响就一直存在。但是在当代社会中这种影响和作用远比以往历史上的时期都更为重要、也更为迫切。

以上无非想简单说明本文对政治问题的关注维度是以公共生活与公民权为中心，展开当代艺术馆之于这种政治维度的种种可能性的思考。另外，对公共生活和公民权的考察还必然会涉及社会学、法学、经济学等领域的知识和事例，因此，所谓的“艺术与政治”的视域实际上是很宽广的。以笔者的寡闻，在目前国内美术馆学研究中，类似本文的研究视域和课题研究尚属



稀少。虽然本文并不准备侧重于某一个案分析，但毫无疑问本文所关注的是存在于当下中国语境中的现象与可能性，对现实的认知、判断以至展望自然是本文所必然涉及的。

另外应该说明的是，在本文论述范围中的当代艺术与公共政治的关系问题并不准备涉及诸如冷战与当代艺术的关系、中国当代艺术发生过程中的国际意识形态影响等问题。虽然这些论题都与艺术机构的运作有着内在的联系，但是在没有掌握足够的个案材料和敏感证据之前，我认为任何断言都有可能是危险的。这些值得研究的问题显然需要有更具体的研究语境，需要在另外一种维度中展开。

一、当代艺术馆的公共性问题的由来及其特质

自文艺复兴以来，博物馆、美术馆被看作是非常具有公共性的机构。“博物馆”(museum)这个词在词源学上的词根来自于希腊语的 mouse ion，原义是指供奉司艺术与科学的 9 位缪斯女神的神庙。在公元前 500 年～前 450 年之前，这些神庙通常建立在举行丧葬纪念仪式和文学社团的成员举行竞赛的地方。[3]无论是丧葬纪念仪式或文学竞赛，其公共精神生活的性质显而易见。虽然在古代希腊、罗马以至文艺复兴时期的历史语境中，博物馆主要是作为保存文化遗物和建立关于这些藏品的经验知识框架的机构而发展的，但是起码到了 17 世纪许多皇室、贵族和教堂的收藏品对“公众”开放参观的时候，其中的包含的平等主义思想就与英国革命、法国革命具有某种内在的联系;而且，虽然那时的“公众”通常是有限定含义的，指特权阶层、艺术家、鉴赏家和大学生，[4]但是与“公共领域”相关的”公共性”的问题就已经产生。

所谓的公共领域和公共性，哈贝马斯认为“公共领域”既是与私人领域相对立的，同时也是与公共权力机关直接相抗衡的;而“公共性”既是“公共领域”的价值范畴的体现，同时更重要的是它体现出自由的、民主的原则和批判性。[5]在哈贝马斯看来，所谓的“公共领域”是一个历史的范畴，它的起源可以追溯到古希腊雅典的公民政治集会，在自由发表意见和自由对话之上产生了完全不同于私人领域的公共领域。到 18 世纪，由于咖啡馆、报纸、图书馆、

博物馆等机构出现，在这些场合中的自由交流、形成舆论，导致资产阶级公共领域出现。因此，实际上公共领域的核心就是形成自由的公共舆论。在法国，以文学和艺术批评为前导，公共领域表现出明显的政治性，对抗官方检查制度，争取言论自由。可以说，“公共领域”的重要性就在于言论的公共性和自由交流。[6]

博物馆、美术馆作为公共领域的公共性问题在不同的历史时期有不同的侧重点，如根据杰弗瑞·艾布特的研究，1793 年向公众开放的卢浮宫博物馆既有向国内的批评家和外国观察家表明革命政府的稳定性、它所具有的力量和足以有效地保护国家遗产的能力的意图，同时更含有让公众参加到国民生活的一切方面的公共性原则;而在 19 世纪晚期的美国各地纷纷成立博物馆的浪潮中，致力于公共的艺术教育的目的除了包括对艺术家的培养、提高生产设计的水平以外，最重要的目的是，作为普通市民的精神生活的重要场所，博物馆被设想为有可能取代宗教机构，能够帮助人们保持家庭和社会的价值观；到了 20 世纪后期，不仅艺术史与博物馆的关系问题引起更多的讨论，社会学家们也同样提出了疑问：博物馆究竟在多大程度上使自己的活动成功地惠及现代社会中的贫困者与少数族裔？[7]

当代艺术馆的公共性问题显然来自于博物馆发展的历史，但是其特质更为明显：远比传统类型的博物馆、美术馆都更为广阔、更为尖锐地与公共政治联系在一起;其公共性问题的特质和核心就是在国家和私人领域之外建构一个自由交流的、可以容纳多元社会政治伦理的文化空间，它在引导着当代艺术朝向多元性的过程中必然会产生一种公共政治多元化的精神维度。这是因为当代艺术从本质上看是以公共政治、文化冲突和社会发展景观作为自己的研究和表现对象，审美问题与公共性问题相比经常处于从属性的地位。从这一维度进行考量，当代艺术的价值内含中包括的关于社会记忆、历史性的道德批评、社会制度的建构等维度的社会政治问题如何得到精彩的展示和其创造品如何得到慎重的保存，这些都是当代艺术馆必须满足的需求，也是它的公共性问题的特质。

当代艺术馆的公共性反映出它在当代生活中的基本作用：在当代生活中，博物馆不仅仅是反映文化身份，而且是通过塑造来产生文化身份。[8]也就是说，当代艺术馆叙事不仅重构过去，而且塑造未来；从前人们在参观完博物馆之后可能只是知道过去，而在当代艺术馆出来之后却是关注现在将如何通向未来。

二、当代艺术馆与公民自由权利的实现

“从根本上讲，所有的公民权利都是法律上的和政治性的”。[9]无论在政治上或法律上，公民权利中的自由价值观是最受保护和肯定的，如信仰、言论、选择、认同等领域中的自由，这就是公民自由权(civil liberty)的核心。在人类思想史上，“自由”作为一种价值观念一直贯穿于人们的社会建构与精神生产的活动中，并且在各种价值体系中最具有成为核心诉求、优先选择的可能性。作为政治思想和经济学说的自由主义一直是百来中国知识界和思想界关注的领域，但是在中国历史进程中的自由主义命途唯艰，公民自由权利的现实建构更是仍然任重道远。

从理论上说，当代艺术馆对于推动实现公民自由权利的历史进程当然可以起到多方面的作用，例如为从精神上和心灵上驱除政治上的自我封闭、唤醒社会公民的自由权利意识提供交流平台，又比如通过专题作品展览、文献展览唤醒历史政治记忆和文化冲突意识，或者通过组织学术研讨把艺术问题与社会敏感问题联系起来等等。这些都是关于当代艺术馆的价值理念在公共政治维度上的具体延伸，也是对当代生活的迫切要求的合理回应。

在当代艺术中，具有强烈的公共政治关怀倾向的艺术家并不鲜见，他们的创作常常表达了对实现公民自由权利的诉求。如德国著名艺术家约瑟夫·波伊斯在七、八十年代坚持不懈地利用每次展览、行为艺术等机会宣传他的实现公民自由权利的思想和纲领，他曾在 1972 年的 100 天里一直坚守在他的“通过公民表决实现直接民主组织”的办公室里，严肃地、耐心地接待来访的公众、进行论辩；[10]美国艺术家汉斯·哈克则在 1970 年现代艺术馆的“信息”展中放了一个投票箱，要观众表达对洛克菲勒支持尼克松总统中国政策的看法，结果有三分之二的意见反对洛克菲勒的立场。[11]这些艺术行为以投票、表决为形式直接把公民自由权利呈现为观众对社会事件的表态和行为选择，以艺术为媒介实现对法律和政治上的公民权利的体验。把这些作品与真正的公共政治生活实践相比较，人们常会把“乌托邦”的标签贴在艺术作品之上。但是，在阿多诺看来，所有的艺术都包含着乌托邦的因素，因此所有艺术都是激进的。在我们的理解中，由于艺术对于偶然性、感性、非一致性等的天然联系，由于它对于唤起记忆、唤起个性、唤起冲破压抑的勇气等等方面的作用，艺术无法不与社会的统治理性发生冲突。因此，

我们才可以理解阿多诺所说的，“在不可理解的恐怖与痛苦的时代，它是唯一维系着真理的媒介。”特里·伊格尔顿接着补充说，”在艺术中，理性社会所隐匿于其中的非理性因素被呈现出来”。[12]

那么，重要的问题是当代艺术馆如何处理与艺术家和公众的关系，以推动社会民主的进程。实际上，争取公民自由权利的观念在当代艺术中有着几乎无穷的表现可能，观众的期待和参与也并非是完全被动的，关键是当代艺术馆方面应该具有与建立公民社会相一致的价值观念和专业眼光。在一些管理人员看来，允许参展作品以对公民自由权利的表达为题材会冒有风险，实际上类似的表达早已在当地社会的公共媒体中得到越来越清晰和频繁的呈现，所谓的风险其实是一种对艺术馆形象和功能的惯性眼光所导致的。汉斯·哈克深刻地指出，“重要的是负责人的智力及独立性”，他还认为在这里并不能说体制外的负责人就一定比体制内的更开明、更有胆略。[13]接着哈克讨论了他于 1988 年在奥地利格拉兹市的市中心创作的《而你们曾是胜利者》装置作品，说明有胆识的艺术组织者与艺术家的坚定合作能够使艺术产生巨大的政治作用。这次展览的组织者维尔纳·芬茨对展览宗旨的想法很值得我们的当代艺术馆负责人思考：这次展览“应该促使艺术家去探讨历史、政治与社会，从而索取精神空间，今天精神空间已处于预谋的、轻率的、逐步的衰退之中，它以被日常生活的冷漠所左右”。[14]

在资本与权力合谋的时代中，有些对实现公民自由权利的干预来自资本的利益。当汉斯·哈克准备在古根海姆博物馆展出一些房地产图片时，由于涉及到博物馆赞助人、贫民区等问题，被博物馆董事长托马斯·梅塞取消了这次展览并解雇了策展人。[15]布尔迪厄指出，企业赞助会使艺术家和学者在物质上和精神上依附于经济力量和市场制约，而国家机构也会以此为理由减少政府津贴和逃避责任。[16]因此，当代艺术馆对展览自由权利的坚持就成了艺术家坚持他们的创作自由权利和公众坚持他们的自由交流权利的前提和途径。

在当代艺术馆的运作中，来自政府的拨款和来自资助人的赞助几乎构成全部的经济来源，而这两者在本性上说都很容易成为对在艺术领域中实现公民自由权利的监控与压制。皮埃尔·布尔迪厄与汉斯·哈克曾深入讨论过这个问题：国家必须资助自由的文艺事业，否则文艺将沦为企业金钱的奴仆；但是国家在意识形态上的钳制又使艺术自由难以存在。这是普遍存在的现实困境，不同的只是各种国情语境的区别。布尔迪厄认为艺术家、作家“必须学会使用国

家给予的自由来对付国家”，[17]即既要呼吁提高国家对非商业性文艺机构的资助，同时要警惕和监督对这些资助的实际使用。

其实，文艺事业所面对的这种经济与政治的双重压力也正是在社会生活任何领域实现公民自由权利所遇到的压力。公民自由权利的实现必定要依赖于各种公共环境、公共资源，尤其是在当代国家的纳税制度下，这种依赖是天然合理的。但是，“可惜我们的公民和知识分子并不准备对国家使用这种自由权”，而只是依恋国家、甘心情愿地接受国家控制。[18]比如，从未听说过我们的纳税人为了举行非商业性活动而向城市管理者申请免费使用这个城市的政府礼堂，而本来他们是拥有这种合理权利的。但是，假如真的提出了申请，这项活动的内容、形式、倾向等等就成为了政府审查的对象，自由权利的问题实际上从那一刻起就变得非常可疑。这仅仅是当代生活中无数被压制的公民自由权利的可能性之一，当代艺术馆作为实现这些可能性的机构，不应该对此无动于衷。托尼·贝内特认为，博物馆将另一种平民转变为公民——人们学习用权力的目光来关注这个世界。[19]这是当代艺术机构与公民关系的一种很重要的纽带。

三、当代艺术馆与公共政治空间的相遇

艺术机构到底是否应该具有政治性，在中国可能大多数的美术馆负责人会理直气壮地给出否定的回答或世故地回避这个问题。其实，这个可能被看作敏感的问题本来既无法回避也并不危险。如果我们承认人类社会的公共生活必然会具有政治性，那么作为公共精神生活的一个重要部分的公共艺术机构怎么可能会与政治性绝缘呢?汉斯·哈克说得直截了当：“其实艺术机构是具有政治性的地方。也可以说这是战场，社会上各种思潮在这里相遇。与人们想象的相反，艺术世界并不是孤立的世界。那里发生的事表达了整个社会，并且引起反响。”[20]因此，他认为大多数格拉兹市人在他于 1988 年在当地市中心创作的《而你们曾是胜利者》装置前走过时，并不把它当作艺术，而是当作一种政治表态;而针对这件作品的燃烧弹也不是对艺术的攻击而是对政治的攻击。再看看汉斯·哈克 1993 年他为威尼斯双年展创作的装置作品《日耳曼》，在入口处是一张希特勒在二战期间参观威尼斯双年展的照片，展厅内的大理石地

面全部被撬起，扩音器中传出沉重的声音，观众至此无法回避的是艺术机构本身所无法逃避的艺术与政治的关系。

当代艺术馆与公共政治空间的相遇是必然会发生的。事实上，中国当代艺术的发生、发展所赖以存在的展览空间和出版物从出现以来都或隐或显地具有公共政治空间的因素，只是急剧到来的市场化、娱乐圈化不断地代替国家意识形态对这种因素进行抹除。所谓的相遇，其实是说艺术与政治在本质上有相通之处。从政治的角度看，正如作为政治家、同时也是诗人和戏剧家的哈维尔在《戏剧与政治》这篇演讲稿里极其深刻地揭示了政治与戏剧在本质上的相通：象征、符号、体系、归纳、揭示、责任、感染、传播等等，使政治的戏剧性无可避免;但是这种戏剧性稍有不慎就会转化为对人类的邪恶操纵，他特别提到了纳粹党人在滥用政治戏剧性表演方面所呈现的天分。那么，关键全在于表演者——即政治家的良知和责任。[21]从艺术的角度看，它的政治性其实就是哈维尔所讲的“反政治的政治”，即反对操控的、来自论题的、属于机构的政治，回复到人的、来自生活底层的、来自人心的政治。[22]当代艺术机构的使命之一就是作为社会公共生活的空间，为“反政治的政治”提供必要的场所和可能。

罗伯特·威廉斯在其《艺术理论：历史引论》(2004 年)中的“后现代艺术理论”部分指出：“随着时间的推移，后现代主义逐渐显露出它不太像是一种彻底的断裂，而更像是现代主义的某种延续和强化——一种高级或超级现代主义，它的最重要的成就仍然可以被归属为一种批判事业的观念，即使它同样对批评性分析的可能性提出质疑。”[23]所谓的“批判事业”首先就是指文化批判——在 20 世纪主要是以法兰克福学派为核心。文中进一步提到了马克斯·霍克海默和泰奥多·阿多诺的工作成果，”对我们幼稚地称之为“大众文化”的现象进行了一种深刻而有力的分析性批判：在当代垄断资本主义的统治下——如同是在法西斯主义的统治下——确切地说“文化”根本就不是“大众的”，而是一种经过精心策化和处理的大众运作形式。……文化产业和它所产生的这种“肯定/积极的文化”是资本主义用以巩固自身和再生产的一种工具，即通过电视广告人为地刺激消费者的欲望，并逐渐地建立起一种有关生产率和谦恭顺从的伦理标准或道德体系，从而无情地暗中破坏了个人对任何不同事物、任何更好的事物所具有的想象能力。“我认为，尽管文化批判的这些经典观点我们已经耳熟能详，但是在当下重温仍有现实的针对性。作者对霍克海默和阿多诺的艺术观的概括也令人感奋：在他们看来，艺术”永远都是某种政治评论的方式，一种含蓄的批判性分析”；艺术“过去一直是、而

且现在也一直是人类抵抗来自专横的社会习俗、宗教及其他方面之压力的一种反抗力量，相当于对它们的客观物质基础所进行的某种反思。”[24]因此，他们“把艺术的功能重新定义为社会批判”。当然，与法兰克福学派相比，福柯、德勒兹、鲍德里亚、罗兰·巴特、德里达等等后现代思想家在思想与学术层面掀起的颠覆性巨浪与当代艺术的发展有着更为内在的密切联系。

从当代艺术的后现代性来看，这种“反政治的政治”不一定会以正面的形式出现，当然也不会以反面的形式出现，而更有可能是以“山寨”的形式出现。如果我们以 2009 年开始出现的“山寨春晚”为例，大概会有助于思考当代艺术的“山寨政治”性。有人曾认为，2009 年“山寨春晚”的出现与夭折会被日后的历史学家看作一件有象征意义的事件，我想这种可能性在很大程度上取决于解读者的角度与所置身的立场谱系。如果以弗雷德里克·詹姆逊来看，政治角度是“一切阅读与批评的绝对视阈”，因为“事实上，一切事物‘最终’都是政治性的”，那么“山寨春晚”的政治解读就是它进入大历史的通行证与墓志铭。在这种文本—政治—历史的后现代视角中，“山寨春晚”就可以顺理成章地转换成“山寨政治”。而如果再回过头来梳理一下后现代性谱系中的各种与政治相关的学术言说，更会发现“山寨政治”这个充满了中国特色的概念所指陈的内容其实是普世性的，并蛰伏和浮现于后现代性这片搅混着晦暗与炫光、吊诡与直白、解构与生产的思想汪洋之中。当代艺术机构如果把作为公共政治空间作为自己的使命之一，以后现代性的特质为其审美认同的艺术叙事就有可能泛出“山寨政治”的光谱。不管与政治的真实叙事有多大的差异，对公共政治的戏仿、切入和预言将以审美的形式建立起对边缘政治的憧憬：通过模仿而颠覆、通过扮演而创造、通过空间而争取时间、通过失望而揭示出希望之仍然存在，这就是后现代谱系和网络时代中的“山寨政治”，同时也可以是当代艺术机构与公共政治空间融为一体的“反政治的政治”。约瑟夫·纳托利在《后现代性导论》中指出：“是的，的确存在着一场后现代的政治斗争”;[25]在这斗争中，后现代主义者认为“要做的最诚实的事情是释放思想，一种有效的政治需要建立在主观自由和文化自由客观性操作的基本原则之上”[26]——这不正是从山寨春晚到当代艺术机构的山寨政治都力图要做的工作吗?

艺术空间与公共政治空间的相遇正是艺术社会学所关注的重要问题，当代艺术机构的公共性可以从当代社会学的反思中获得教益。美国社会学家史蒂文·塞德曼认为，“社会学必须恢

复其公共教育者的角色，不仅是为了重建其公共权威，而且是为了促成公共领域的复兴。……我期待这样一种社会学：不忌惮道德倡导，坚持人文研究应服务于创造一个更美好世界的最初承诺。这种社会学应该担当起对它所参与创造的世界的责任。”[27]塞德曼对社会学的反思产生很大影响，有学者认为，“事实上，赛德曼力促社会学理论家们去思考他们自己的工作所具有的伦理和政治的含义，作为公众的捍卫者和某些特殊社会安排的倡导者去积极参与公共讨论。”[28]从社会学对自身的反思中可以获得的启发是，当代艺术机构应该积极参与到公共讨论中去，承担教育的、道德的责任。这是当代艺术的公共性与公共领域的理论本来就具有的内容，但是在权力和资本的双重夹击下变得难以倡言和实施。

今天，在谈到公共空间和社会生活的时候，我们必须正视的现实是，在人们的普遍观念中的日常生活与政治无关，公共空间实际上沦为商业与消费空间。近年来中国当代艺术机构的日渐火红也使越来越多的商业行为瞄准了这块有着强烈视觉吸引力的空间。问题不在于对日常生活与商业消费的接纳，而在于因此而对政治产生的隔离和遗忘。在这里我们可以思考产生于上世纪 50 年代的情境主义国际(Situationist International，简称 SI)，它就是从艺术与政治结合的批判走向日常生活批判，最后在 1968 年学生运动中获得了高潮性的喷发，成为“五月风暴”中的精神酵母和语言符号。换言之，我们应该思考当代艺术机构如何从艺术与政治的结合走向日常生活的批判。法国学者鲁尔·瓦纳格姆《日常生活的革命》(该书写于 1963～65 年)对于西方社会的消费意识形态和新型权力压迫提出了激进的抗议和行动的呼唤，是很有价值的思想资源。他在该书引言中说：”在生活中采取的立场就是政治中采取的立场”;[29]因此对于情境主义来说，改变生活与改变政治是一回事，而”改变”就是要付诸行动——”行动改变生存”，这正是公民运动、志愿者运动的基本信念。在瓦纳格姆看来，我们这些“存活的人，就是被等级权力机制撕成碎片的人，被互相影响的结合物束缚着的人，被压迫技术的混乱弄晕了的人”(引言)。后来在 1991 年的再版序言中，作者指出，只有学会生活(vivre)而决不是学会存活(survive)，才能获得人的解放。在这里，我们才能理解“日常生活”这个在许多人看来毫无政治色彩与激进批判意义的概念的真正内涵，才能理解为什么要以“生活高于一切！”取代“消灭剥削者”这个口号。读《日常生活的革命》，可以发现生活无处不在，革命无处不在;于是关注日常生活中的琐事就具有了政治意义：“把生活从消耗它毁灭它的东西中解放出来”。该书最后收入了写于 1972 年的一篇题为《给革命工人们的祝酒辞》的文章，其中说到工人们的任务是：“使整个无产阶级拥有延伸快乐的权力，能够将每天从爱情、对束缚的摧毁

和激情的享乐中获得的快乐，延伸至为自己和所有人创造的革命的快乐”;文章的最后一句话遥远地回应着历史上无产阶级的伟大纲领：“在夺取一个享乐世界的斗争中，我们失去的只能是烦恼”。[30]虽然这在今天听来有点像是讽刺，但是那种口吻和目光仍有悲怆的迷人之处，就如迪克斯坦所说：“曾在许多伪装之下召唤过整整一代人的伊甸园之门仍像卡夫卡的城堡一样在远处闪现，既无法接近，又无法避开”。

当我们从日常生活走到公共政治生活，并且把这种联系部分地寄希望于当代艺术机构的时候，会发现眼下所见全世界博物馆、美术馆的一种共同趋势是产业化、商业化。法国学者克萝德·福尔多在他的论文中提出的问题具有前瞻性：博物馆的教育功能是否可以转化为以文化为内容的商业功能？是否可以无限制地应用商业的术语，从而把观众转化为主顾，把公众转化为市场，把文化转化为消费，把文化活动转化为产品，把遗产转化为各种力量竞争的场所?当把构造着社会关系并被公众仍视为神圣的那些艺术体验和艺术领域加以通俗化、形式化和去魅化的时候，人们真正获得的又会是什么东西呢？当地的博物馆等文化机构如何做到保证对本地观众的尊重，避免旧中心城市的“旅游化”，保护文化环境的原真性？[31]实际上，对这些问题的思考正是博物馆研究所期待的理想目标：博物馆文化经济不仅仅是对于全球化经济一种应对，同时更是以文化价值关怀塑造全球化的正当形象与内在价值的重要途径。

四、当代艺术机构应该喊出社会的疼痛

中国当代艺术机构的社会学转向不是一个单纯的理论问题，不仅仅是一种批判的武器，更重要的是对武器的批判。近几年来中国当代艺术的展事已经比较明显地出现关注社会问题的色彩，这不是理论研究所能推动的变化，而是中国社会的存在问题与集体心态所导致的。艺术家与艺术机构管理人、策展人也是生活在现实中并正经受着社会运动事件的人，他们对社会冲突的理解与事关生存的选择有一定联系，如何认识冲突中的双方的性质、目标、行为模式、力量对比等等因素，然后选择介入还是旁观、选择支持还是反对，这是对艺术家与艺术机构的立场、智慧和勇气的考验。一般来说，积极参与社会运动的人总是期待社会有所改善或某个问题

能得到解决。因而，他们不会是关于国家与民族前途的宿命论者，而是积极的“行动改变生存”信条的信奉者。当代艺术家与艺术机构中的社会关怀者也是如此。

有时候艺术家或策展人可能会有意回避诸如“政治”这种概念，这在现实语境中是可以理解的。但是，“政治”其实包含了人性化的、建构性的重要价值观。学者与思想斗士爱德华·萨义德说，“政治远远不只是为了争取权力。政治是为了实现愿望，为了得到认可，为了改善处境，为了赢得解放。这些都是我的兴趣所在。我对那些密谋颠覆的人毫无兴趣，我指的是那些持布朗基主义政治观点的人。……美学的任务不是对政治进行阐释，而是与政治一起成为奋斗目标的一个部分。”[32]在萨义德的论述中有一个很关键的要点，就是对政治的理解——他反对仅仅是作为权力的政治，赞成那种在争取权力之外还有更多、更符合人性目标的政治：实现愿望的政治、承认的政治、改善人的处境的政治、解放的政治。这样的话，美学(艺术)就完全应该负起它的使命。实际上，在这种政治语境中，美学实践(艺术)的社会使命就必然包含有反抗极权政治、建设政治文明的功能。现实生活中的社会改革进程不断地把中国问题提到了政治性领域中，在这样的现实语境中，艺术的社会性关怀无法逃避政治意识。

社会问题导致社会冲突，作为生理意义上的“疼痛”是这一过程中最典型的社会病症。关怀社会的当代艺术家所感受到的也首先是社会的“疼痛”，社会精神与心灵世界中的“疼痛”，社会在溃败中无以名状的“疼痛”。近两年来的中国当代艺术展不断出现令媒体产生关注的原因，就在于“社会疼痛”的典型人物(如范跑跑)和典型事件(如钉子户)被当代艺术请了进来。有人认为这是当代艺术为了聚积人气而进行作秀，也会有人批评这是对艺术本身的颠覆，我认为这是当代艺术无法避免的、必然要到来的抉择：社会的“疼痛”必然会感染一些人、打动一些人、改变一些人。于是，在从来被认为是向钱看的律师界出现了义无反顾的维权律师，当代艺术界也不可能都是“四大天王”、 “五大金刚”那样的市场嗜利者，还是会有真实地感受到社会的“疼痛”、而且自然而然地要喊出“疼痛”的艺术家。

当然，在这些“疼痛”的叫喊声中，不仅是针对社会，而且也针对当代艺术家和艺术机构自身。近十年来，中国当代艺术的转折缘于艺术与国际政治与市场的“超常嫁接”，它给某些艺术家带来的一种心态就是对国际身份和经济地位的看重，乃至自我神化的倾向。于是导致精神上的自我夸大、行为上的拉帮结派以及经济上的暴富期待。在许多人看来，艺术家投入当代运动的时间、帮派、国外展览的档次等等理所当然地成为区分艺术家地位的标志，非一般艺术

家所能获得的资历使名望与市场价格构成了他们在艺术圈中的象征性身份。这就是当代艺术家的第一桶金。在以后的发展过程中，利用市场的利益机制而及时建立其相对稳固的江湖地位。这种发展模式通过市场榜样和美院系谱而成为了具有高度示范效应的有效路径，在一些艺术家心中造成更强烈的自我期许。随着更多的人参与到这股洪流中，这种心态已经泛滥到无以复加的地步，艺术肌体内部的症侯必然出现，那就是艺术良知的“疼痛”、艺术尊严的“疼痛”。在这个时候，社会的与艺术的疼痛形成了对应的综合症关系：社会越痛苦，艺术越超脱、远犬儒，疼痛就越内在于艺术内部。

但是，似乎为了使自己区别于前当代的左翼文化，当代艺术表达“疼痛”的方式更多地是通过符号化与仿真性而实现，这使不少人受到迷惑。波德里亚思想的出发点就是符号学、政治经济性与消费社会学的结合，他引入符号学的最后结果是把资本主义的消费社会看作是不断失去现实性的符号体系，消费者本身也失去了主体性，一切都被符号化了。当代艺术是否也具有相同的特征？在《象征交换与死亡》中，他更进一步地从多方领域阐述了他影响极大的“仿真”(simulation)理论。他指出日常生活现实已倒过来成了一个模仿的过程和虚构的过程，或者说，再大胆的虚构也无法与现实相比。“今天则是政治、社会、历史、经济等全部日常现实都吸收了超级现实主义的仿真维度：我们到处都已经生活在现实的‘美学’幻觉中了。‘现实胜于虚构’这个符合生活美学化的超现实主义阶段的古老口号现在已经被超越了：不再有生活可以与之对照的虚构”。[33]现实与虚构的逆转关系就如同现实与语言的关系一样。波德里亚认为物品必须首先要成为符号才能被消费，因为只有符号可以出现在广告之中，只有符号才能被人们所言说、所推崇、所理解。这样一来，是符号建构了消费品的现实性，现实反而成为了符号的附庸。在这里，说明了现代社会同后现代社会之间根本决裂的原则，现代社会是围绕着商品的生产与消费组织起来的，而后现代社会则是围绕着仿真以及形象与符号的运用组织起来的，这标志着一种情况，在这种情况下，编码、模型和符号成为由仿真控制的新社会秩序的组织原则。在这里，“疼痛”也只能以疼痛的仿真形式出现；“疼痛”的符号化似乎消解了“疼痛”的痛苦。但是，既然这种仿真、符号本来就是“疼痛”的生活所呈现的，那么这种状况也是合理的。

当代艺术的批判价值体现出“文化对于社会价值的影响力”，艺术家和艺术机构需要思考的是：我们是否甘心请愿地丧失这种力量？在这里，博弈论的社会意义就特别地呈现出来。博

弈论(The Game Theory)是一种在相互依存的状况中进行选择的策略及其决策。你的选择将会得到什么结果，取决于另一个或者另一群有目的的行动者的选择。面对越来越多地呈现出来的各种社会问题和社会冲突，不少有识之士都认识到，当今的世界和中国都已经进入一个“利益的时代”，利益博弈已经成为世界各国社会发展的行为模式。在这样历史进程中，人们会很自然地提出这样的问题：如何为利益博弈提供合理的制度安排?如何保障利益博弈相对公正地进行?如何解决利益博弈过程中不可避免的矛盾与冲突？这些问题也正是当代艺术家和艺术机构所要面对与回答的问题。

珍妮特·马斯汀指出，所谓“新博物馆理论”就是强调批评性、对话性和非殖民化，而且具有包容性，可以容纳多元观点和争论。从该书中选取的文献、个案来看，我认为“新博物馆理论”实质上是关于以自由和多元的展示反抗体制化、以文化记忆抵抗出于政治需要的历史遗忘、以异质性促进实现人权和人道主义——正如作者在“导言”结尾所说的，进入这片领域就是“进入充满政治性的讨论舞台”。[34]从“新博物馆理论”的这个角度来看，本文也就是试图使当代艺术馆进入这个充满政治性的讨论舞台，相信不至于太偏离了当代艺术机构的应有宗旨。

2010.4.4 修改稿，广州

注释：

[1]戴维·米勒、韦农·波格丹诺编《布莱克维尔政治学百科全书》“政治”条，见第 583 页，中国问题研究所等组织翻译，中国政法大学出版社，1992 年 6 月

[2]参见罗伯特·古丁、汉斯—迪特尔·克林格曼主编《政治科学手册》，下册，第 677 页，钟开斌等译，三联书店，2006 年 5 月

[3]杰弗瑞·艾布特《博物馆的起源与发展》，李行远译，载广东美术馆主办《美术馆》总第二期，2002 年。译自 The Dictionary of Art，Editedby Jane Turner，Vol.22，Macmillan Publishers Limited，1996，原词条为“Museum”

[4]参阅同上

[5]参见哈贝马斯《公共领域的结构转型》，第 2～4 页，曹卫东等译，学林出版社，1999 年

[6]在《公共领域》一文(见韩少功等主编《是明灯还是幻象》，云南人民出版社 2003 年)中，哈贝马斯对此有更简捷的论述。

[7]参阅同[3]

[8]珍妮特·马斯汀编著《新博物馆理论与实践导论》，第 5 页，钱春霞等译，江苏美术出版社，2008 年 8 月

[9]恩靳·伊辛、布雷恩·特纳主编《公民权研究手册》，第 17 页，王小章译，浙江人民出版社，2007 年 5 月

[10]海纳尔·施塔赫豪斯《艺术狂人——波伊斯》，第 116 页，赵等荣等译，吉林美术出版社，2001 年 6 月

[11]乔纳森·费恩伯格《一九四零年以来的艺术》，第 460 页，王春辰、丁亚雷译，中国人民大学出版社，2006 年 10 月

[12]阿多诺的原话见其《美学理论》，第 27 页，这里转引自特里·伊格尔顿《美学意识形态》，349～350 页，王杰等译，广西师大出版社，1997 年 6 月

[13]皮埃尔·布尔迪厄、汉斯·哈克《自由交流》，第 73 页，桂裕芳译，三联书店，19996 年 6 月

[14]同上，第 75 页

[15]参见同[11]，第 460 页

[16]同[13]，第 15 页

[17]同上，第 71 页

[18]同上，第 72 页

[19]转引自同[8]，第 128 页

[20]同[13]，第 97～98 页



[21]参见哈维尔演讲集《政治，再见!》(贝岭编，林宗宪等译，左岸文化;倾向出版社，2004 年 4 月初版

[22]见同上书，第 25～29 页

[23]见广东美术馆主办《美术馆》2006 年 A 辑(总第十期)第 44 页，常宁生等译，上海书店出版社，2007 年 6 月

[24]同上，第 48～49 页

[25]约瑟夫·纳托利《后现代性导论》，潘非等译，这是该书第六章的标题，江苏人民出版社 2004 年 1 月

[26]同上，第 133 页

[27]史蒂文·赛德曼《有争议的知识——后现代时代的社会理论》，第 2 页，刘北成等译，中国人民大学出版社，2002 年 12 月

[28]乔治·瑞泽尔《后现代社会理论》，第 19 页，谢立中等译，华夏出版社，2003 年 1 月

[29]鲁尔·瓦纳格姆《日常生活的革命》，第 2 页，张新木等译，南京大学出版社，2008 年 10 月

[30]同上，第 286 页

[31]参见广东美术馆主办《美术馆》2007 年 A 辑，第 34 页，上海书店出版社，2008 年 7 月

[32]见保罗·鲍威编《向权力说真话：赛义德和批评家的工作》，第 67～68 页，中国社会科学出版社，2003)

[33]波德里亚《象征交换与死亡》，第 108 页，译林出版社，2006 年

[34]同[8]，第 38 页

（李公明：广州美术学院美术学系主任、美术学研究室主任、中国美术史教授。原文链接：http://www.ysppj.com/news-nr.asp?anclassid=27&nclassid=187&id=6420）

【返回目录】

【FMN 新闻专栏】

薄熙来相关新闻

4 月 10 日下午，中国的微博上开始流传当晚的《新闻联播》将播报重大消息，而随后众多境外媒体纷纷跟进，提前在网络上将有关薄熙来免职和其妻子被移送司法机关的消息剧透。

新闻：http://cn.fmnnow.com/?p=4380

直到晚间 11 点，新华社连发两篇通稿，央视也同步播报，正式确认了薄熙来因违纪，被停止中央政治局委员、中央委员职务，并由中共中央纪律检查委员会对其立案调查。其妻子薄谷开来和张晓军（薄家勤务人员）有谋杀英国商人尼尔·海伍德的嫌疑，被移送司法机关。

新闻：http://fmn.cc/HykUwE

http://fmn.cc/IhLyZF

4 月 10 日晚九时左右，在新浪微博上搜索“紧急会议”，可找到 239,497 条结果，从内容上看，全国各地的人士都在进行一项紧急会议，不少地方的网友称，当地处级以上干部和大学生党员都在召开紧急会议，传达精神。第二天的《北京日报》则刊登了全市机关开会拥护党中央决定的新闻。

新闻：http://cn.fmnnow.com/?p=4391

http://fmn.cc/Ii4Kto

4 月 10 日晚 11 点新华社发出通稿后，《人民日报》评论员迅速发出评论文章，表态要坚决拥护党中央的决定，并定性“王立军事件是一起在国内外造成恶劣影响的严重政治事件，尼尔·伍德死亡案件是一起涉及党和国家领导人亲属和身边工作人员的严重刑事案件”，这一评论文章第二天成为了各大国内媒体的头条。

新闻：http://fmn.cc/Ii5kaF



同时，中国军方媒体也在 4 月 10 日晚发文，中国解放军报在其网站——中国军网上再提“讲政治、顾大局、守纪律”的重要性，要求确保军令畅通。

新闻：http://fmn.cc/IhLXLG

此前新华网的“高层动态”栏目还可见薄熙来的专题报道，但是在上述新闻播出后，再进入原网址会被提示“对不起，您要访问的页面不存在或已被删除”。同时，在网络上搜索新华网上薄熙来过往的新闻报道，点击链接页面同样无法打开。

新闻：http://cn.fmnnow.com/?p=4436

有关英国商人 Neil Heywood 死于重庆的事件，英国外交部 3 月份曾敦促中国进行调查，4 月 10 日中国通报了对薄熙来和 Neil Heywood 死亡事件相关人员的处理情况。英国外交部响应，英方乐意见到中国当局再次对事件进行调查，现阶段难以估计调查结果，但会密切等待中方公布给果。

新闻：http://cn.fmnnow.com/?p=4406

《华尔街日报》曾对谷开来之前的业务开展和人际关系做过调查，将其称为“中国的杰奎琳·肯尼迪”。文中记述了她与英籍商人 Neil Heywood 等人组成的“小圈子”的往事。

新闻：http://fmn.cc/IzMB90

赖昌星案开审

4 月 6 日上午，备受关注的厦门远华走私案主犯赖昌星在厦门中级人民法院开庭审理，据新华社的报道，赖昌星被控犯有走私普通货物罪、行贿罪。新华社报道称赖昌星的家人和相关人员旁听了庭审。

新闻：http://fmn.cc/H132GY

http://fmn.cc/HOHeC7

据媒体 4 月 6 日的报道，赖昌星案将连审三天，同时有加拿大方面的人员旁听了庭审。厦门法院方面表示，因案情复杂，可能半个月之后才会宣判。而再次开庭审理赖昌星一案的具体时间也没有的公布。

新闻：http://fmn.cc/I70gjZ

http://cn.fmnnow.com/?p=4218

方励之逝世

美国亚利桑那州当地时间 4 月 6 日，中国异见人士，著名天体物理学家方励之在美国家中逝世，终年 76 岁。他曾发表诸多民主方面的建言，但未被当时的当政者采纳，还曾滞留美国使馆长达一年，最后定居美国，并继续从事他所热爱的天体物理学研究。

新闻：http://cn.fmnnow.com/?p=4227

4 月 9 日出版的《环球时报》社评提到了方励之的去世，不过依旧是批判的语气，文中称异见人士已被中国社会遗忘，并认为应在“在中国法律框架内推动民主建设”。

新闻：http://fmn.cc/HUJ94V

中国互联网新闻

近日有名为 Anonymous（匿名者）的黑客组织攻陷了中国多个政府、组织网站，首页文字称中国政府监控网民等等。在 4 月 5 日中国外交部例行记者会上，外交部发言人回应称“中国的互联网是开放的，网民在互联网上享有充分自由”。之后“匿名者”又表示，将会攻击更多中国网站。

新闻：http://cn.fmnnow.com/?p=4174

http://fmn.cc/HV8VHW

http://fmn.cc/IbIobA



4 月 6 日，中国左派网站乌有之乡、毛泽东旗帜网等在网络上发布通告，称国新办九局、北京市网管办、北京市公安局网络安全总队给我们网站负责人联合谈话，说乌有之乡网站发布违反宪法，恶意攻击国家领导人，妄议十八大的文章信息，要求关站一个月。

新闻：http://cn.fmnow.com/?p=4193

4 月 8 日晚间的中央电视台《新闻联播》播出了有关“网络谣言”的新闻，节目中“一些人只需轻点鼠标就诋毁他人名誉，破坏稳定，甚至危及国家安全”的说法引起了人们的议论。

新闻：http://fmn.cc/I75psn

4 月 10 日晚的央视《新闻联播》中新浪、百度、腾讯三家网站负责人表态，称要坚决支持和配合政府有关部门依法打击查处网络谣言的行动。三家网站还在节目中提到了打击“谣言”的具体措施。

新闻：http://fmn.cc/Ii5wGY

食品安全

中国政府提出 160 亿元的营养餐计划，但是商家和学校也将黑手伸向了这一补助计划，记者调查了贵州织金县八步镇食用营养餐后出现食物中毒症状的学生和当地营养餐供应链条，发现因监管缺失，每人 3 元的供餐标准被压低，企业可以从中获利。

新闻：http://fmn.cc/HOHsce

4 月 9 日，央视主持人赵普一条呼吁人们不要食用固体老酸奶和果冻的微博引发了人们的关注，不少媒体人士也声称这些食物中添加的工业明胶来源不明，会对人的健康产生危害。不过多家企业否认老酸奶、果冻中添加工业明胶的现象。

新闻：http://cn.fmnow.com/?p=4274

http://cn.fmnow.com/?p=4336



4 月 9 日下午，云南省昭通市镇雄县塘房镇顶拉小学有 337 名学生在食用营养餐（午饭）后出现腹泻、腹痛、发高烧等症状。其中腹泻病例 10 人、呕吐病例 34 人、腹泻伴呕吐病例 16 人、发热病例 39 人、无明显症状 238 人。截至 4 月 10 日 11 时，该校仍有 90 人留院观察。

新闻：http://fmn.cc/HoZiSo

其他重点新闻

《阳光时务》现主编长平原计划在香港申请继续当媒体人，但香港入境处迟迟不批准他的香港工作签证，目前他在德国进行写作计划却归家无期，每周要在深夜同香港探讨杂志的内容，而同他一样无法在香港落脚的人士仍有许多，香港因北京的影响，已不再是自由港。

新闻：http://cn.fmnnow.com/?p=4292

4 月 1 日，湖北利川警方在境内查获一辆由重庆发往吉林，载有万发炮弹的货车，货车司机表示并不知道所拉货物为军火。4 月 5 日恩施新闻网刊登出了此条消息，引发了网民的猜测。不过该消息随后被删除，恩施方面还特意辟谣，称是正常军品运输。

新闻：http://fmn.cc/HfRsxG

http://cn.fmnnow.com/?p=4171

自媒体曝出大连实德董事长徐明自 3 月 14 日失踪后，便一直无法联系，至今已将近一个月。有媒体经多方打探，称他的失踪可能同足坛打黑和一起土地内幕交易有关。不过此篇报道已从网站上被删除。

新闻：http://fmn.cc/HzAt3R

大连实德董事长徐明自 3 月 14 日同外界失去联系后无任何音讯，传言他因足球和经济问题接受调查，同时大连另一著名企业家王健林也被传接受调查，而万达在 4 月 8 日发声明否认这一传言，并称王健林将赴中南海接受领导人接见。

新闻：http://fmn.cc/I7gKsz



4 月 6 日，中国审计署在其网站上公布了对中国 45 个县农村医疗卫生服务体系建设情况的审计结果，发现有 7989.8 万元建设资金被地方财政滞留、挪用，一些地方正在对问题进行整改。

新闻：http://fmn.cc/Ipx1do

4 月 9 日下午 3 时 30 分许，广东阳春市发生一起严重的交通事故，一辆集装箱货车追尾撞上一辆幼儿园校车，目前已造成 3 死 14 伤。据调查，两辆汽车均存在超载的现象。

新闻：http://fmn.cc/I7j4Q7

4 月 10 日上午九点，在北京西城法院北区 17 庭，法院对倪玉兰、董继勤夫妇被控寻衅滋事案，还有倪玉兰被控诈骗案进行了宣判，维权律师倪玉兰被判有期徒刑 2 年 8 个月，董继勤则被判有期徒刑 2 年。

新闻：http://cn.fmnnow.com/?p=4332

4 月 10 日，中国多家媒体转载了 3 月 17 日《保定日报》关于 66393 部队新部队长上任的新闻。66393 部队即解放军著名的王牌部队陆军第 38 集团军，部队长即军长。许林平原是北京军区 65 军的军长。

新闻：http://fmn.cc/IjlBsw

重庆万盛区居民因担心经济利益受损拒绝同綦江合区，4 月 10 日晚间上街示威维权，同前来维稳的警方发生冲突，据称区长被打伤。11 日居民再次到高速路口静坐，当局也派出大量警力手持盾牌和棍棒维稳。

新闻：http://cn.fmnnow.com/?p=4411

据媒体报道，4 月 10 日菲律宾海军最大的军舰“德尔毕拉尔”号，曾欲逮捕在南海黄岩岛附近作业的中国渔民，并同中国海监船发生对峙。之后，菲律宾发表声明表示黄岩岛是菲国不可分割的一部分。中国外交部也回应称黄岩岛是中国固有领土。

新闻：http://fmn.cc/HxU3mS



4 月 9 日江苏省启东市汇龙中学，一学生在国旗下讲话时偷换了老师原先给他准备的演讲稿，发表了抨击高考制度，学校不应沦为制度下的机器等言论，引发了网友的关注。据报道称现场的学生为他鼓掌，但是教师却认为他的发言比较情绪化，校领导称不会给他处分。

新闻：http://fmn.cc/IvcmWm

http://fmn.cc/I7jkhY

此电子周刊由「我在中国」（Co-China）论坛志愿者团队制作，「我在中国」（Co-China）论坛开始于 2009 年 8 月，每月在香港举办一场公开讨论，并借助网络视频直播、文字直播等方式将现场放大至全球任何地方。我们希望提供独立、客观、理性的观点和论述，并关注被主流媒体忽略的议题和讨论。目前已举办二十三场讨论，嘉宾有艾未未、长平、陈冠中、贺卫方、胡泳、梁文道、欧宁、潘毅、叶荫聪、周保松、许宝强等。2011 年 6 月开始，为了丰富论坛的主题，我们在固有论坛的基础上开始一个 Co-ChinaX 系列，这些讨论、沙龙由 Co-China 同一些友好团体合作举办，试图将更多有价值的讨论呈现于网络。论坛网址：https://cochina.org/

若希望订阅此电子周刊 doc 版本请发一封空邮件至 cochinaweeklydoc+subscribe@googlegroups.com。

若希望订阅此电子周刊 pdf 版本请发一封空邮件至 cochinaweeklypdf+subscribe@googlegroups.com。

若希望订阅此电子周刊 mobi 版本请发一封空邮件 cochinaweeklymobi+subscribe@googlegroups.com。

若希望订阅此电子周刊 epub 版本请发一封空邮件 cochinaweeklyepub+subscribe@googlegroups.com。

也欢迎大家转发分享。

若希望想加入「我在中国」（Co-China）论坛的志愿者团队，请发简历至 forum@cochina.org。

论坛网址：https://cochina.org/

论坛 twitter：Co-China 論壇（http://twitter.com/#!/CoChinaOnline）

论坛新浪微博：CoChina 論壇（http://t.sina.com.cn/cochina）



编辑：童亚琦、曾维琪

校订：黄雯怡

主编：方可成

版面设计：豆弟

配图：陈楚君

技术支持：毛向辉、舒欣

出品人：杜婷

